

Искусство
Кино
6
1960



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки—кадр из фильма «Девичья весна» (Студия имени М. Горького. Авторы сценария М. Долгополов, И. Прут, Н. Надеждина. Режиссеры В. Дорман, Г. Оганисян. Оператор В. Шумский).

На второй странице—Боря Бархатов в заглавной роли фильма «Сережа» («Мосфильм». Сценарий В. Пановой, Г. Данелия, И. Таланкина. Постановка Г. Данелия, И. Таланкина. Оператор А. Ниточкин).

ВЫСТАВКА РИСУНКОВ
С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА
ВО ФРАНЦИИ



Наброски к фильму «Александр Невский»



Поиски образа Невского. Один из вариантов



Поиски образов Ольги и Буслая

Как известно, выдающийся советский кинорежиссер С. М. Эйзенштейн был разносторонне одаренным художником. В частности, он прекрасно владел искусством графики, в его творческом наследии сохранилось много рисунков, зарисовок, эскизов, набросков, посвященных самым разнообразным темам. Часть этих материалов составила экспозицию выставки «Рисунки С. М. Эйзенштейна».

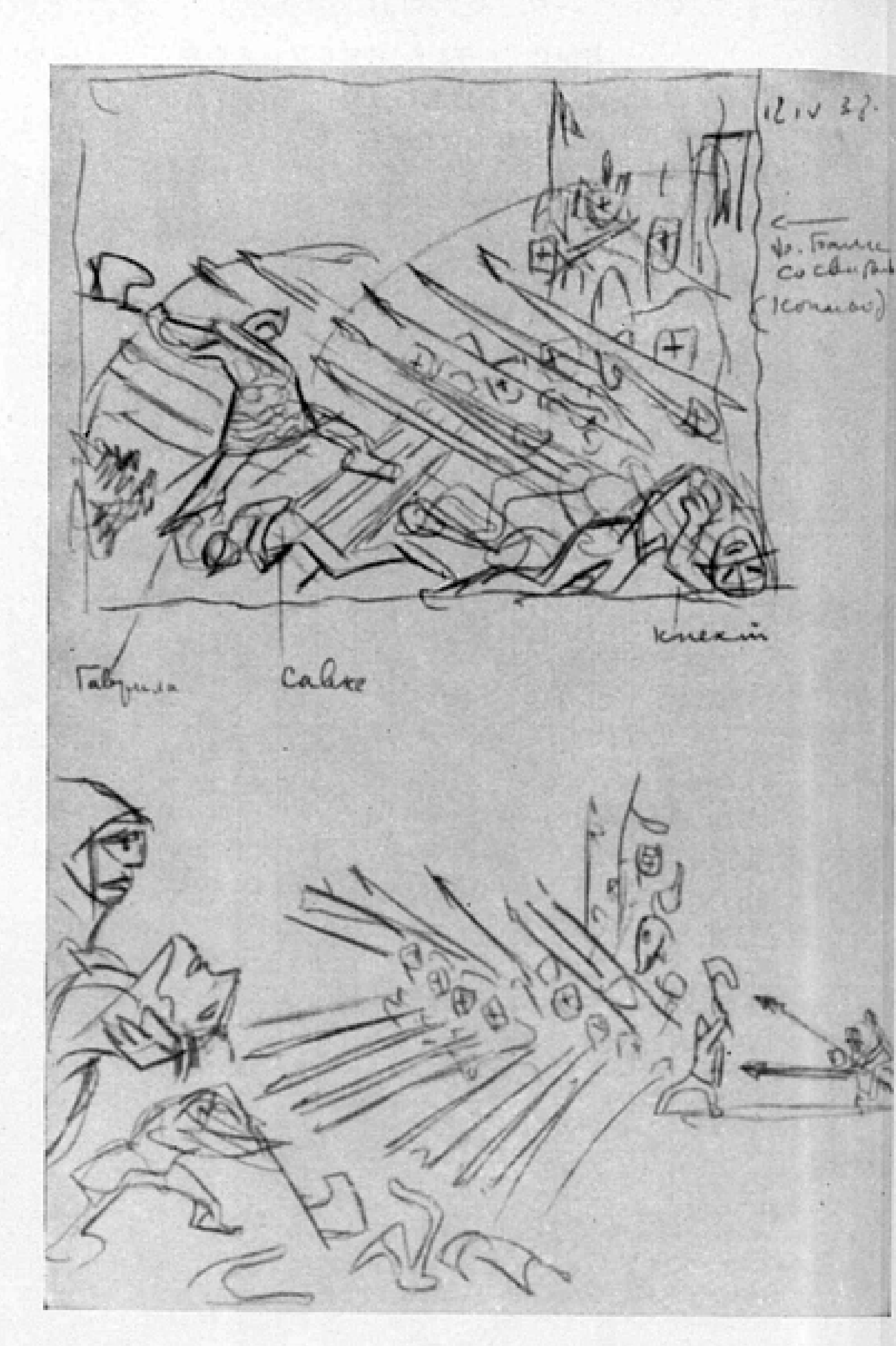
Эта выставка с большим успехом демонстрировалась в Москве, Ленинграде, Риге, была развернута также в Берлине, Варшаве и Кракове.

По инициативе Французской Синематеки и ее директора Анри Ланглуа недавно выставка, включающая более 200 рисунков С. М. Эйзенштейна, была направлена во Францию. Она разместилась в залах Синематеки и вызвала большой интерес; посетители охотно знакомились с представленными на ней рисунками, относящимися к работе Эйзенштейна над фильмами «Александр Невский», «Иван Грозный» и многочисленными зарисовками, связанными с литературой и искусством, зарубежными впечатлениями автора и т. д.

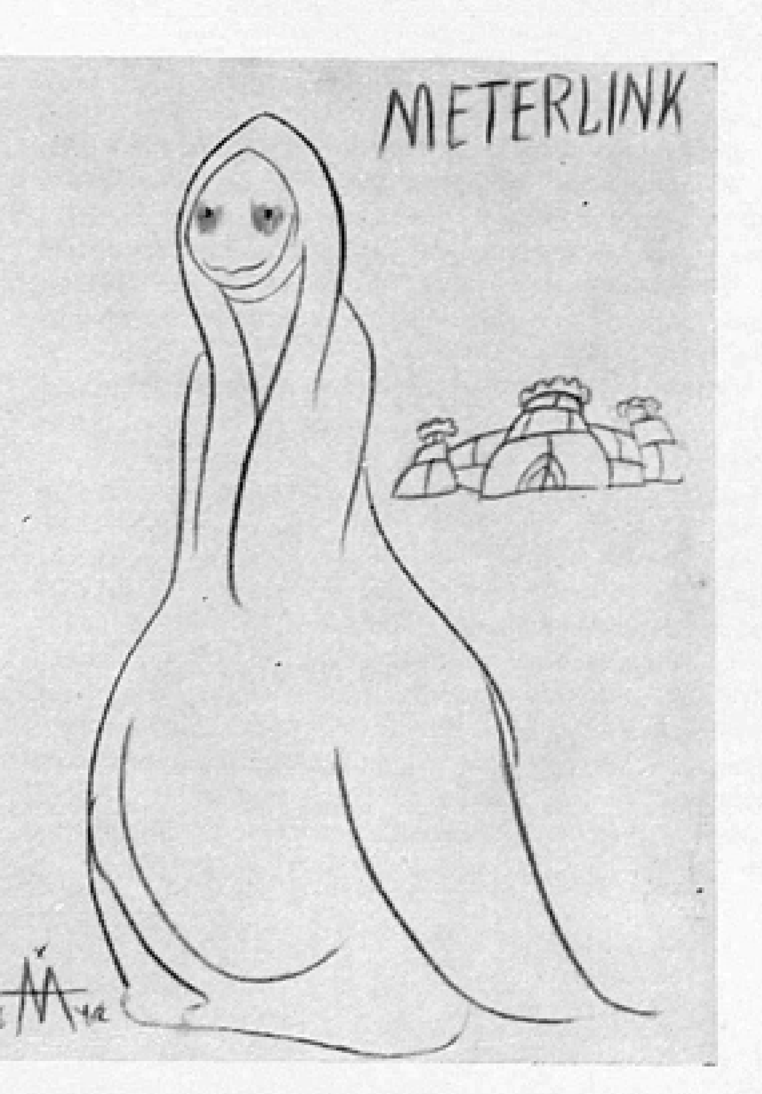
На наших снимках—несколько рисунков С. М. Эйзенштейна.



Набросок кадра к фильму «Александр Невский»



Композиции кадров Ледового побоища



«Метерлинк»



Рисунок на мотивы иранской живописи



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

РАЗУМ ПОБЕДИТ

Сегодняшний день человечества проходит под знаком яростной борьбы между могучими силами мира и силами реакции, упорно стремящимися сохранить на земле выгодный для них климат «холодной войны».

В своем докладе на Пятой сессии Верховного Совета СССР, принявшей решения о новых замечательных мероприятиях, направленных на повышение благосостояния советского народа, товарищ Н. С. Хрущев, касаясь нынешнего международного положения, сказал:

> «Наше правительство проводит ясную и последовательную политику мирного сосуществования. Это — ленинская политика, мы отстаиваем ее и будем делать все, чтобы находить возможности решения спорных вопросов между государствами путем переговоров. Но если кое-кто все еще хочет путем проведения жесткой политики «с позиции силы» ослабить социалистические страны, не понимая, что эта карта уже бита, то мы говорим им: минуло такое время».

Последовательно и решительно борясь за прочный мир, Н. С. Хрущев потребовал от правительства США прекратить шпионские провокации, подобные полету Пауэрса, дать твердое обещание не повторять ничего подобного в будущем. Президент Эйзенхауэр предпочел торпедировать парижское совещание глав четырех правительств, но не согласился на это справедливое и законное требование. Что ж, ему нести ответственность за срыв «совещания четырех»! Весь советский народ, честные люди всех стран выступают в поддержку прямой, мужественной борьбы Н. С. Хрущева против провокаторов войны.

Весной 1960 года, осуществляя трудную и благородную миссию борьбы за мир, глава Советского правительства посетил Индию, Индонезию, Бирму, Афганистан, Францию... Это путь, отмеченный крупными вехами в борьбе за торжество ленинских идей мирного сосуществования государств с различным обществен-

ным строем. В результате поездок Никиты Сергеевича Хрущева в страны Юго-Восточной Азии и во Францию друзей у нас стало больше, ярче засияло солнце мира.

И вот они, эти незабываемые дни, оживают перед нами сейчас в фильмах, созданных советскими кинодокументалистами. Шаг за шагом в течение двадцати четырех дней, следуя по маршруту, растянувшемуся на двадцать четыре тысячи километров, производили кинооператоры съемки в Индии, Индонезии, Бирме, Афганистане.

Созданные разными мастерами, по-разному творчески решенные, эти кинодокументы волнуют правдой жизни, запечатленной острым глазом советских кинопублицистов. Это не только дневник исторической поездки: кадры новых картин знакомят нас с бытом, обычаями и культурой народов Юго-Восточной Азии, живописуют природу этих стран, еще недавно казавшихся такими далекими, и, самое главное, в них предстает перед нами на экране во всей своей красоте Человек, сбросивший ярмо колонизаторов и строящий на своей земле новую жизнь.

Меняются страны и города... Дели, Суратгарх, Бхилаи, Калькутта, Рангун, Джакарта, Бандунг, Джокьякарта, Сурабая, Денпасар, Кабул...

Проплывают на экране южные моря и тропические джунгли, заснеженные вершины могучих горных великанов и сухие пески пустынь. Но везде путь высокого советского гостя лежал через радостный, ликующий живой коридор, всюду звучали горячие слова привета и дружбы.

С гордостью за нашу страну — верного друга народов Востока, знаменосца мира смотрим мы примечательные кинодокументы. Они отразили признание народами огромного международного авторитета, завоеванного Советским Союзом в последовательной борьбе за прочный мир, за победу разума. Народы пробудившегося Востока знают, что социалистической державе чужды стремления к наживе, к захвату чужих территорий. Советская страна — бескорыстный друг.

И потому Индия встретила Н. С. Хрущева ласковым словом дружеского приветствия: «Намасте». Так называется и фильм о пребывании в этой стране главы Советского правительства*.

На Гималайских выступах светло.
Они — твое венчанное чело.
Под ледяной серебряной короной
Чарующая мир страна
Прозрачным золотом лучей озарена.
Ты в матери мне матерью дана!..

Этими строками Рабиндраната Тагора начинается фильм. И, словно вдохновленные картинами чудесной природы, воспетой великим сыном индийского народа, наши кинооператоры продолжают поэтический рассказ о древней стране, которая лишь недавно отпраздновала десятилетие своей независимости. Но это не рассказ стороннего наблюдателя, а взволнованный публицистический репортаж советских киножурналистов. Они подмечают следы векового господства колонизаторов, показывают усилия страны, направленные к тому, чтобы преодолеть нищету и обеспечить нормальный жизненный уровень 400 миллионам людей.

---

* «Намасте». Операторы А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин. Режиссер М. Славинская. Автор текста Г. Кублицкий. Центральная студия документальных фильмов.

Кадры кинолетописи ведут зрителя в далекое и недавнее прошлое, показывают истоки дружбы двух великих народов. Пять лет прошло с тех пор, как Н. С. Хрущев посадил в индийскую землю дерево дружбы. Как разрослось оно и какие дало дивные плоды! Вот Суратгарх — образцовая государственная ферма, созданная с помощью Советского Союза, вот Бхилаи, слава которого гремит по всей Индии,— металлургический гигант, ставший символом советско-индийской дружбы...

В картине зримо предстает во всем величии интернационализм и гуманизм Советской страны, народы которой стремятся не только к тому, чтобы самим жить хорошо, но и к тому, чтобы все народы жили хорошо. И не удивительно, что широко раскрывали свои сердца миллионы людей Индии своему другу, посланцу Советской страны.

Так было и в Бирме и в Афганистане*.

Так было и в Индонезии. Огромное впечатление производит картина, повествующая о днях, проведенных Н. С. Хрущевым в стране трех тысяч островов**. Успех этому фильму принесло не только тонкое операторское мастерство, свежо и живописно раскрывшее перед нами страну, которую Н. С. Хрущев назвал «райским садом». Расширив рамки знаменательного события, авторы фильма рисуют образ трудолюбивого народа, гордого своей победой над колонизаторами, полного сил и решимости к дальнейшему строительству независимого государства.

В картинах, посвященных поездке Н. С. Хрущева в Юго-Восточную Азию, большое место заняли синхронные записи речей и бесед. Благодаря этим съемкам повысилось и познавательное значение фильмов и сила их эмоционального воздействия. Опыт, который следует всячески расширять. Пора документальному кино перестать быть немым!

Хороший разбег взят советскими кинодокументалистами в нынешнем году. Пожелаем им новых успехов в благородном деле всестороннего показа борьбы советского народа за мир во всем мире.

Пусть новые произведения нашей кинопублицистики отличаются тем боевым духом, той принципиальностью, в которых люди всех стран узнают голос Коммунистической партии Советского Союза—голос правды и справедливости.

Советская кинопублицистика должна занять достойное место в борьбе за прочный мир, против провокаторов войны.

---

* «Н. С. Хрущев в Бирме». Операторы А. Зенякин, Л. Котляренко, А. Семин. Монтаж режиссера М. Семеновой. Центральная студия документальных фильмов.

«Н. С. Хрущев в Афганистане». Оператор Н. Генералов. Монтаж режиссера Ф. Киселева. Центральная студия документальных фильмов.

** «Наш друг Индонезия»—фильм, созданный советскими и индонезийскими кинработниками во главе с режиссером Р. Карменом. Режиссер Мардани Сарьёно Дипо. Операторы Н. Генералов, Р. Кармен, А. Колошин, Ли Ги Сан, В. Силитонга. Центральная студия документальных фильмов.

С. Герасимов

Поддельное и подлинное

Верность жизненной правде в ее истинных пропорциях и измерениях, в ее истинных страстях, со всем весом, цветом и объемом предметов и составляет ту первоклассную художественную ткань, которая доставляет наслаждение читателю не только познанием величия идеи книги, но каждой строкой ее жизни, движения и развития.

Сличите, скажем, стихи Твардовского, ну и, к примеру, Маркова—и вы увидите, сколько продуманной, сдержанной силы за каждым пытливо и взыскательно выбранным словом стоит у Твардовского и сколько еще пышной, зазвонистой бутафорской трескотни—в стихах Маркова, который готов уже заявить права на позиции мэтра в поэзии.

Можно было бы привести много подобных примеров, но лучше искать их у себя, в кинематографе, и в особенности в сценариях на современную тему. И здесь я рад как пример, оставшийся всем нам своеобразным завещанием, вспомнить посмертную работу Довженко—«Поэму о море». Сценарию этому по справедливости присуждена Ленинская премия. И то обстоятельство, что фильм, поставленный по этому сценарию, не собрал наибольшее число зрителей, что он далеко по своей посещаемости отстал от фильма «Годы молодые», не только не должно смущать нас, но, наоборот, должно насторожить и мобилизовать.

Да, сценарий «Поэма о море» сделан по своим законам. Если брать его соотносительно со сложившейся формой так называемого «повествовательного» сценария, он может оказаться в чем-то трудным и для постановщика (если представить себе, что он попал в руки постороннего режиссера) и для зрителя, даже когда он будет поставлен с пониманием его поэтической сущности. Конечно, легче занять вечер просмотром какой-нибудь нехитрой истории, наспех разыгранной молодыми или молодящимися артистами и оснащенной «лирической» песней в третьей части, вальсом на танцплощадке в шестой и бодрым пищеварительным маршем в финале. Другое дело, что, выйдя из кинотеатра, зритель ругнется раз-другой, но такой фильм не обременит его ни мыслями, ни чувствами.

Я настаиваю на том, что мы повинны в растрате художественного вкуса частью зрителей. И мы обязаны исправлять положение. Никто другой за нас это не сделает. Пусть поначалу коммерческий успех остается еще на стороне легковесной версификации. И тут, к слову сказать, мы можем назвать картины, которые, не уступая в искусстве, собрали своих зрителей. Но, говоря об истинном новаторстве, которым отмечено все творчество Довженко, разумно вспомнить Маяковского, которому тоже не так уж сразу удалось стать любимым писателем сотен миллионов людей. И вот правда Довженко, верно знавшего законы художественной природы, законы художественной фактуры, его взыскательный выбор и человека, героя фильма, и окружающей его среды (с наибольшей полнотой нашедший свое выражение в таком его шедевре, как «Щорс»), указывает нам дорогу, как правильно работать в нашем искусстве с материалом жизни. И это начало лежало в сценарии. Довженко тщательно отрабатывал свой сценарий, который ведь ему же и надо было ставить и который мог бы в ином случае явиться просто криптограммой, доступной в своих глубинах только самому автору. Он относился к сценарию как к законченному художественному произведению, которое при чтении должно давать не только зримую картину самого действия, но и все глубины подтекста, всю боль и страсть автор-

---

Окончание. См. «Искусство кино» № 5.

ского размышления. Короче—он видел в сценарии законченную, отшлифованную до последней запятой художественную литературу. Довженко писал редко и писал медленно, но он писал. Он работал, как работают все писатели: настойчиво, упрямо, каждый день, а не так, как принято у нас в бытующей практике, где написание сценария является в лучшем случае первой записью сочиненного автором сюжета, а в худшем случае—поспешным изложением очередной схемы в результате необходимости сдать вещь во что бы то ни стало сейчас, поскольку договорные сроки, как говорится, «берут за горло».

Пока писатель (каким, бесспорно, должен являться сценарист) не проявит всю меру взыскательности и к процессу и к результату написания сценария, ту меру, которую он неизбежно ставит перед собой, работая в художественной прозе или в поэзии,—мы не можем считать сценарную проблему так или иначе разрешенной.

Ведь дело здесь совсем не в том, чтобы писатель назвал то или иное количество злободневных тем. Дело в том, чтобы писатель, испытывая насущную потребность выступить по тем или иным вопросам жизни, обратился бы в этом случае не к повести или роману, а к киносценарию, чтобы его искусство в кинематографии стало не вторичным, а первичным. Тогда, быть может, он обнаружит для себя те удивительные и еще далеко не использованные закономерности кинематографического письма, которые выделяли и выделяют творчество Довженко, Натана Зархи, лучшие произведения Габриловича, Каплера, Чирскова, Германа, Виноградской, Погодина, Антонова, первые удачи Розова, Ольшанского, Метальникова, Сытиной, Ежова.

Какие же это закономерности? Прежде всего—правильное понимание или, вернее, ощущение емкости кинематографического образа при всем разнообразии приемов, какими он создается. Сюда входит особое кинематографическое чувство времени и пространства, лапидарная весомость, если хотите, даже афористичность произносимого слова, при том что актер произносит его, быть может, как бы совсем невзначай. А сейчас чаще всего происходит нечто прямо противоположное: слово, как правило, безлико, бесформенно, иллюстративно, информационно, и актер, имея в виду хоть как-то обнаружить свой темперамент, нагружает его всей энергией пустопорожнего и бутафорского пафоса.

Говоря о сюжетном строе, право же стыдно уже повторять суть этого весьма многозначительного понятия. Известно, что в основе сюжета, по горьковской формуле, лежит прежде всего раскрытие характера в реальной жизненной среде. Мы же сейчас наблюдаем, как, стремясь сделать фильм интереснее, автор и режиссер накручивают всяческие барочные завитушки вокруг унылой, как палка, схемы, думая этой мишурой прикрыть наготу и убожество своего, так сказать, замысла.

Я мог бы назвать как пример множество картин, подлежащих самой жестокой критике именно с этой точки зрения.

Для того чтобы не сваливать все в одну кучу и быть доказательным, попробую лучше проследить за бутафорскими срывами в хороших, реалистических картинах. Тут можно вспомнить, например, «Отчий дом» Метальникова и Кулиджанова. Там есть отлично высмотренная в жизни история отношений городской дочери с деревенской матерью. Чего стоит, например, одна только фраза матери в ответ на отказ дочери пойти работать на огород!

«Дочь. Как же пойду, мама? Там ведь грязно...

Мать. Какая же на огороде может быть грязь? Там земля».

Вот это и есть искусство. А рядом—выдуманная, бутафорская любовь, и доверие к картине падает.

А как отлично начинается «Первый день мира» Ольшанского и Сегеля! Первые части и написаны и поставлены на высоком уровне, и, к слову сказать, очень верно и тонко интонируют актеры. А потом сюжета не хватает, и под конец авторы прибегают к бутафорским событиям и апофеозной аллегории. И так жалко делается, что не хватило голоса на весь фильм—могла бы получиться прекрасная картина.

Наконец, вспомним совсем еще свежую работу—фильм Антонова и Зархи «Люди на мосту». В фильме есть вытекающая из самого материала суровая сложность труда. И мы верим в обстановку. Но нет, авторам этого мало, и они «довешивают» бутафорскую бурю. Хорошо еще, что буря эта происходит в середине фильма и под конец картина вновь набирает силу.

То же самое можно сказать о фильме режиссеров Гаккеля и Войтецкого «Это было весной» (Киевская студия). Эту кар-

тину уродует на редкость беспомощно сделанный пожар. И опять-таки положение спасает то, что успеваешь о нем забыть к концу фильма.

Тут я назвал более или менее удачные картины, а в каждой плохой бутафория утверждается с первого кадра и не покидает фильм до самого последнего, хотя, как правило, во всех таких произведениях есть история любви молодых людей, почти во всех новаторы борются с консерваторами, почти в каждой картине есть дурно воспитанные и хорошо воспитанные люди и т. д. Есть ли все это также и в жизни? Да, разумеется, все это есть в жизни. Но в жизни все это развивается, пребывая в динамике, а в нашем, по внешности самом динамическом искусстве царит моральная статика, и так называемый характер, который по признаку механического соединения тех или иных человеческих свойств вы найдете почти в каждом персонаже, по сути дела, не существует. Имеются лишь схемы характеров на чисто метафизической основе. Диалектическим развитием жизни тут, как правило, и не пахнет.

Каково же управляться режиссеру и главным образом актеру со всем этим примитивным хозяйством?

Во всех слабых фильмах отсутствует главная сила и, если хотите, главное сюжетное начало. Это авторская страстность, большевистское отношение к жизненному материалу, которое всегда являлось основой основ, которое сделало советскую кинематографию со времен «Броненосца «Потемкина» самой умной, самой оптимистичной, самой жизнелюбивой, самой человечной кинематографией мира.

Таким образом, нельзя отвлечься от главенствующего начала в сценарном творчестве: от мировоззрения автора, от его жизненного опыта, от его любви к жизни и к самому кинематографу. И сколько бы мы ни учили кинематографическому ремеслу, как бы ни выписывали литераторы слова «общий план», «крупный план», «из наплыва в наплыв»,— они не приблизятся ни на йоту к сущности кинематографического творчества, не увидя в нем обширную трибуну для свободного, ответственного выступления по самым волнующим проблемам окружающей жизни. Успех приходит там, где основой творчества являются не декларации, а углубленный анализ жизни, по-партийному пристальное, по-художественному страстное знание своего материала. Отличным доказательством этому являются некоторые лучшие произведения самого последнего времени. Именно этими чертами отмечена широко признанная и всемирной печатью и зрителями картина Бондарчука «Судьба человека» по рассказу Шолохова. Именно этими чертами отмечена последняя работа Чухрая и Ежова «Баллада о солдате».

Что поделаешь, если сейчас, когда художники кино призваны направить свои силы на художественное решение современной темы, приходится за примерами наиболее углубленного изображения советского человека обращаться к картинам, посвященным Отечественной или даже гражданской войне! Право, характер героя, созданный Габриловичем, Райзманом и Урбанским в фильме «Коммунист», неизмеримо современнее и ближе к самой сущности партийной натуры во всех ее жизненных проявлениях, чем наспех отработанные секретари райкомов и обкомов в наших последних картинах, выправляющие линию и отдающие руководящие указания с положенной мерой сурового величия на лице. И как, протестуя против этой бутафории, не вспомнить фильм «Баллада о солдате». «Опять война,—скажете вы,—а зритель хочет видеть наши мирные дни, полные своих увлекательных творческих забот!» Но, видимо, зритель прежде всего хочет видеть на экране человека, а не схему, в какой бы временной или пространственной плоскости она ни была спроектирована.

Так вот, в фильме Ежова и Чухрая наличествуют люди, характеры, светлые, увлекательно чистые и в силу этого глубоко советские. В картине этой нарушены все регламентированные драматургические законы. Она как бы о войне и вовсе не о войне. В ней нет канонического конфликта, а смотрится она с неотрывным, взволнованным вниманием. В ней нет положенной борьбы между дурным, темным и хорошим, светлым, но в ней есть повсюду развитие жизни, и благодарный зритель с улыбкой светлого наслаждения искусством следит за тончайшими процессами, какие происходят внутри сознания двух молодых людей, видя в их судьбе, в их встрече, разлуке, в их стремлении друг к другу светлую поступь нашей справедливой и разумной жизни, и вовсе не думает о том, что фильм этот, если пропустить его сквозь вальцы ледяной критики, легко может

выйти с привычным штампом «бесконфликтности».

Коснемся теперь и этого вопроса.

В свое время проблема сюжета в советской драматургии стала предметом теоретического исследования с точки зрения наличия в ней конфликта, иначе говоря, наличия тех противостоящих сил, которые являются признаком сюжетного развития. И нельзя считать такую постановку вопроса сколько-нибудь надуманной: она вытекает из самой основы марксистской эстетики. Однако торопливые вульгаризаторы, легко берущиеся за перо, едва какой-нибудь острый вопрос возникает на повестке дня, внесли большую путаницу в эту важнейшую сторону драматургического творчества.

Подсчитывая убытки нашей драматургии сороковых и начала пятидесятых годов, в подавляющем большинстве отмеченной схематизмом, они сделали выводы, во многом случайные и неверные. Само понятие «конфликт», заложенное в природе развития любого жизненного явления, было выделено по чисто внешним признакам антагонистических столкновений неких отвлеченных категорий добра и зла, что отбрасывало драматургическую практику на упрощенные, вульгарные, а порой и идеалистические позиции.

И вот на сценах и экранах начали появляться сюжеты, выстроенные на чисто умозрительной основе, оснащенные «крепким сюжетом», где конфликт, по сути говоря, не поднимался выше склоки того или иного масштаба, семейного или служебного скандала с неизбежной победой добра над злом. Таким образом, зачеркивалось главнейшее условие материалистического миропонимания—умение видеть в каждом явлении диалектику его развития, где моральные результаты лежат не в прописном торжестве добродетели, а в глубокой вере художника в само существо жизненного прогресса. Иллюстрацией к этой победоносной линии в развитии советского киноискусства могут послужить все лучшие фильмы 30-х годов, лучшие картины военного периода и лучшие произведения современности.

Характерно, что во всех этих фильмах, будь то «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Великий гражданин» или в совсем недавнем произведении «Судьба человека», почти начисто отсутствует канонический любовный сюжет, на котором, как правило, стремятся строить свое шаткое благополучие многие и многие представители «остросюжетной» драматургии. Но ведь именно направление, которое составляют названные мной на выдержку картины, и составило истинную силу и славу советского киноискусства. Произошло так потому, что фильмы эти, свободные от приспособления к мещанским вкусам, обращаются к широкому, непредвзятому раскрытию важнейших сторон нашей общественной жизни, наиболее типических характеров нашей современности или истории и, таким образом, завоевывают своего зрителя на самой благородной основе, открывая перед ним мир, если хотите, с научной глубиной познания.

В каждом из названных фильмов сюжет—прежде всего продукт исследования реальных жизненных факторов и только уже вслед за этим результат творческой организации материала.

Никто и никогда не лишает художника права на домысел. Но надо понять, что независимо от сюжетного и жанрового решения темы обязанности художника в отношении народа не меняются и уж, во всяком случае, не отменяются. А обязанности эти прежде всего заключаются в глубоком знании материала и в том неиссякаемом стремлении к совершенствованию жизни, которое движет каждым ученым в его исследовательской и научной деятельности.

В результате гигантских социалистических сдвигов наступает время, когда мы вправе поставить под вопрос некоторые канонические положения, разделяющие человеческое общество по признаку художников и мыслителей. Недаром Горький, определяя научно-познавательное содержание художественной литературы, назвал ее человековедением. И тут «ведение», разумеется, не только узнавание. Нет—узнавание во имя преобразования.

И надо сказать, что это утверждение Горького, конечно, не является только призывом или проявлением его частной творческой воли—это скорее подытоживание всей той огромной практики, которая веками складывалась на пути прогрессивной гуманистической литературы. И лучшие завоевания кинематографии полностью опираются на эти завоевания литературы, полностью наследуют их и по-своему динамически развивают в своей сфере творчества.

Если с этой точки зрения рассмотреть большинство поставленных за последнее время

картин, то, право же, создается впечатление, что это азбучное положение оказалось не обязательным для подавляющего большинства сценаристов и режиссеров. В их работах внутренний мир—мир причинностей, самых глубинных связей—остается нераскрытым, и зритель покидает зал, унося тягостное ощущение скуки, невзирая ни на какие ухищрения авторов. И внешне оптимистическое начало, то есть светлые тона, мажорная музыка, счастливое завершение любовной коллизии, не наполняет его чувством радости жизни, так как зритель не видит самой жизни, не верит в происходящее на экране, не резонирует на слова и поступки героев.

В этом-то смысле и характерен успех таких картин, как «Судьба человека» или «Баллада о солдате», где, несмотря на драматизм событий, открывается оптимистическое содержание жизни духовно богатых людей, могущих осмысленно противостоять всем трудностям и жестокостям военного бытия, способных сохранить в себе все лучшее человеческое и обнаружить, выявить его в ближних своих.

Но это мы говорим о произведениях такого строя, какой, по сути говоря, не может быть отнесен ни к одному из ранее существовавших в энциклопедическом списке жанров, но который сам по себе может быть выделен в специальную жанровую категорию, требующую своего обозначения.

Эти произведения, для которых реалистическое отражение жизни в ее естественных, несмещенных пропорциях есть основа художественной формы, думается, легче всего опосредуют закономерности нашего творческого метода. Сложнее обстоит дело, когда мы обращаемся к каноническим жанрам, в частности к комедии.

Опыт немого кинематографа сложил традицию «комических», очень специфического жанра, широко использовавшего традиционные цирковые буффонадные и гротескные приемы, во много раз усиленные широкими возможностями кинематографа во времени и пространстве и трюковыми средствами операторской техники. Этот жанр знает своих великих артистов—достаточно вспомнить Чаплина и Бестера Китона.

Но вот с приходом звука комический жанр утратил свою силу, его заменили звуковые кинокомедии, широко перенявшие традиции водевиля, оперетты и почти ничем не обогатившие их в своей чисто кинематографической специфике. Нужно сказать, что в первые годы звукового кино советское киноискусство создало комедии, которые и по сей день не сходят с экрана. Фильмы эти оперировали своими жанровыми средствами в сфере тех интересов, какими жила страна, высмеивали тупоголовых бюрократов и утверждали разумного, смекалистого, деятельного человека, создателя нового мира.

Затем по принципу бездумного копиизма находки этих первых картин эксплуатировались из года в год ремесленниками всех родов оружия, и постепенно сформировался некий штамп кинокомедии со своими непременными признаками. И теперь у нас в просторечии обозначают комедией картину, оснащенную лишь внешними, традиционными приемами жанра. К ним можно отнести произвольность мотивировки, убыстренный темп действия и некую дурашливость поведения актеров. Лирические и музыкальные комедии имеют для опознавания песни или куплеты, где незатейливость текста перекрывается достаточно громкой музыкой. Следует оговориться, что в самое последнее время молодые кинематографисты вновь взялись за комедию, стремясь дать ей как бы второе рождение. В результате появились, быть может, не такие уж оригинальные, но в целом удачные, то есть веселые и неглупые картины, как «Карнавальная ночь», «Неподдающиеся».

Тут уместно вспомнить и только что вышедшую на экраны комедию «Ссора в Лукашах». Правда, говорить о ней следует с поправкой на то, что комедийное начало в этом фильме прощупывается, так сказать, с трудом, и это уж скорее драма с танцами и пением. Тем не менее я не хочу отмахиваться от этой картины как от явления, стоящего за гранью искусства. Это было бы несправедливо, тем более сейчас, когда искусство получает такой расширенный адрес в отношении углубления наглядной пропаганды.

В картине налицо знание предмета—современной колхозной жизни. И при всех его эстетических недочетах фильм этот в кругу колхозного зрителя заставит о многом и многом задуматься. В частности, образ бездельничающей девицы, которую односельчане обзывают «дачницей», выхвачен из самой гущи жизни, раскрывается с убедительной последовательностью, накапливая ярость зрителей против всех и всяческих тунеядцев в нашем обществе.

Однако эти еще очень малочисленные успехи нимало не снимают с повестки дня важнейший вопрос о формировании комедии со всеми признаками жанра и одновременно со всей глубиной и остротой мысли, какими отличалась комедия в течение ее многовекового развития.

Говоря о нашей национальной комедии, мы всегда вспоминаем имя Гоголя. Но если измерять комедийную традицию Гоголя мерками, какие подчас применяются на киностудиях в оценке комедийных картин, то от Гоголя не останется камня на камне. Обострение, эксцентрическое смещение пропорций, гипербола в зрительном образе и в слове— все это неотделимо от гоголевского письма и составляет самую суть его комедийного гения. Каждая из этих сторон, взятая отдельно, могла бы озадачить, ранить, оскорбить, но в своем единстве все эти свойства поразительного дарования Гоголя давали читателю или зрителю его пьес высокое эстетическое наслаждение.

В чем же секрет величия и безошибочности гоголевского смеха? По-моему, в том, что гений его был до конца народным. Гоголь безошибочно знал истинное отношение народа к тому или иному явлению жизни, умел сгустить, обострить это явление крылатым словом и вернуть народу со всей своей страстной любовью к нему, к его жизни, к самой его душе.

Как вывод, хочется сказать, что с комедией у нас непочатый край работы и начать эту работу можно, только твердо условившись о двух важнейших обстоятельствах:

во-первых, нужно перестать обижаться на справедливую критику, преподнесенную в той или иной жанрово-обусловленной форме;

во-вторых, художник может обратиться к критике как существу комедийного начала только с позиций глубокого и верного знания жизни и влюбленного отношения к народу.

То есть речь идет о соблюдении тех же условий, какие диктует художнику жизнь при его работе в области любого жанра.

Ведь, право же, смешно представить себе какой-то такой участок нашей культуры, который, подобно моральному сеттльменту, существует на своих особых закономерностях, где можно бессмысленно паясничать, кривляться, скалить зубы, показывать кукиш в кармане, прикрываясь тем, что жанр это разрешает, что он существует для отдыха трудящихся от забот и треволнений дня.

Отдыха—от чего?—спрашивается. От собственных убеждений? От собственной ответственности? Отдых от ума? Странно все это! А ведь частенько приходится слышать все это не от таких уж, казалось бы, глупых людей, и не только среди киноработников, но и среди зрителей, претендующих на критику нашего многосложного творческого хозяйства. От них же порой приходится слышать и панегирики различным мексикано-аргентинским увражам, которые, с их точки зрения, дают пример изящных сюжетов и высокого художественного мастерства режиссеров и исполнителей.

Несколько слов о пресловутом мелкотемье.

Мне уже не раз приходилось заявлять встречную формулировку, видеть в мелкотемье скорее мелкодумье. Я менее всего склонен начисто зачеркивать значение для художника масштабов темы и материала. Бесспорно, материалы жизни различны в смысле своей абсолютной значимости. Но разве мы с вами не знаем огромного числа поставленных и, боюсь, также и замышленных картин, где масштабы материала остаются не более, чем задником, наспех написанным фоном для мелкотравчатой кляузы, копеечной склоки, выдаваемых за типичный, драматически насыщенный сюжет?

С другой стороны, можно вспомнить произведения, где по внешним признакам налицо все черты мелкотемья. Ну, например, можно назвать пьесу Розова «В поисках радости». Казалось бы, уж на что неглубокая вода! История семейных неурядиц, выяснения личных отношений... Но зрители смотрят пьесу с волнением и выносят из зала немало раздумий, и это потому, что автор, прежде всего прекрасно знающий свой предмет, последовательно выстраивает и предлагает зрителю вполне определенную прогрессивную концепцию, имеющую свой значительный прицел.

Разумеется, Розова нельзя считать в этой области первооткрывателем. На этом пути за его плечами такие великаны, как Чехов, Горький или Ибсен, которые ставили и решали крупнейшие проблемы в обстановке обычных квартир. Так что дело здесь в чем-то ином.

И опять-таки приходится вернуться к мысли, что дело в содержании самого художника, в широте и зрелости его аспекта, в способности опосредствовать и верно раскрыть истинные признаки современных характеров

во всем их неисчерпаемом многообразии, действующих в конкретной, неповторимой обстановке, предлагаемой реальной жизнью.

Бесспорно, что зрителю может быть интересно с нашим искусством только в том случае, если нам самим интересно с собственным трудом. Если же не интересно со своим произведением самому автору, то по какой логике может оказаться интересно зрителю? Не напоминает ли такого рода творчество практику бесчестных поваров, которые сами не едят щи, изготовленные ими для потребителей, а идут обедать в другой ресторан?

●

Темпы развития нашего киноискусства зависят и от решения некоторых практических вопросов.

Из сказанного очевидно, что начинать нужно с упорядочения сценарного дела.

Если, руководствуясь мудростью Конфуция, мы хотим, чтобы каждый предмет соответствовал своему названию, позволительно потребовать от каждого советского фильма, чтобы он оставался прежде всего советским фильмом, то есть был свободен от пошлости, глупости, копеечного шаблона, чтобы он продвигал нашего человека хотя бы на малый шаг вперед.

И здесь следует задуматься о некоторых принципах тематического планирования.

Ведь из года в год получается так, что произведения, запланированные Управлением кинематографии, утвержденные Министерством культуры, легко и произвольно подменяются на студиях тем самотеком, который к моменту необходимого запуска обусловленной планом товарной единицы может предъявить сценарный отдел. Таким образом, большинство намеченных значительных тем, посвященных главным образом проблемам современности, легко вытесняются случайными экранизациями или теми ремесленными поделками, какие рождаются бездумно, легко, не обременяя ни авторов, ни редакционный аппарат.

С другой стороны, нельзя не посчитаться с тем, что авторы, подписывая договор, как правило, могут предъявить в сценарный отдел только свое более или менее знаменитое имя. И под это имя порой получают немалые авансы. Позже, когда наступает день сдачи сценария, чаще всего начинаются последовательные отсрочки или в лучшем случае автор приносит совершенно сырой материал, требующий дальнейшей доработки или коренной переработки.

Другое дело, что сценарная практика знает и режиссерский и редакторский произвол. Можно назвать ряд случаев, когда оригинальный авторский замысел, не укладываясь в сложившиеся стандарты среднего ремесленного кинематографа, под знаком исправления «обжимался», причесывался, полировался, теряя при этом все свои первичные идейно-художественные признаки. Происходит это чаще всего потому, что автор, обладая даже достаточным дарованием и знанием предмета, не владеет техникой сценарного мастерства, пишет по законам прозы, пользуясь традициями повести, романа или очерка, в то время как сценарий, обладая иной емкостью и опираясь на иные законы поэтического сложения, настоятельно требует сохранения своей формы.

Однако наиболее распространенной трудностью является все же недостаточная подготовка не только в области формы, но и в области самого содержания сценария. Подписываются договоры, за которыми, по сути дела, нет никаких обещаний, кроме веры в имя автора.

В поисках выхода из трудностей на сценарном фронте предлагались самые различные меры, в том числе и ликвидация сценарных отделов, не обеспечивающих достаточно высокий идейно-художественный уровень сценариев. Но, право же, это не выход из положения. Следует задуматься скорее о том, как должен работать сценарный отдел, чтобы повысился коэффициент его полезного действия.

В основе каждого фильма лежит сценарий, во главе производства фильма стоит режиссер. Таким образом, сценарист и режиссер—та единственно реальная сила, которая непосредственно влияет на окончательные результаты работы всего коллектива, то есть на фильм. Напрашивается мысль, что прежде всего нужно поломать установившуюся традицию равнодушных или даже антагонистических отношений между автором и режиссером в процессе постановки картины. Они должны работать вместе—как единое лицо, как единый автор, полностью отвечая за конечные результаты.

Опыт такой работы широко известен в советской кинематографии, и, как правило, все наши наиболее значительные удачи опираются именно на этот опыт.

В связи с этим необходимо поставить вопрос о восстановлении целостного творческого кол-

лектива, во главе которого стоят автор и режиссер. И надо, чтобы произвольное разбрасывание таких коллективов было прекращено, так как это приводит к потерям в художественном качестве картин.

Мне думается, здесь надо идти и дальше. Организация творческих объединений (которые в одном случае называются объединениями, как это принято на «Мосфильме», а в другом случае мастерскими, как это принято на студии имени М. Горького и на «Ленфильме»)—важнейший рычаг для подъема качества художественной кинематографии. Не знаю, можно ли такое положение канонизировать для всех студий, найдутся ли везде сценаристы и режиссеры, способные возглавить такие объединения, но там, где они есть, объединения должны быть созданы немедленно и всячески упрочены.

Воспитание режиссера, художника, актера—дело, так сказать, «штучное». И подъем мастерства в общестудийном коллективе на основе аналитической и критической работы только художественных советов, собирающихся от случая к случаю, разумеется, не путь для выращивания творческих работников. Требуется настойчивая, повседневная, увлеченная работа с очень большим коэффициентом отдачи.

И если даже сейчас на «Мосфильме» не все ладится, не нужно делать поспешные выводы: разделение этой огромной студии на творческие объединения—глубоко прогрессивное начинание, и я убежден, что по прошествии года, максимум двух мы увидим, как благотворно скажется оно на качестве выпускаемых картин.

Как должны повлиять творческие объединения на формирование реального сценарного, производственного плана студии? По-моему, самым положительным образом. В конце концов, план, не подкрепленный практическими предложениями писателей и режиссеров, не что иное, как канцелярский документ. Он становится реальностью в тот момент, когда за каждой короткой аннотацией выступает глубоко продуманная и полноценно выполненная литературная работа. Но такая работа требует времени и сил. Таким образом, планировать нужно не только на ближайший производственный год, а, подобно тому как это делает все наше государство, на семь лет или хотя бы на два-три года вперед.

Запланированные на два или три года работы поступают под наблюдение творческого руководства мастерской, то есть мастера-сценариста и мастера-режиссера, и уже не наспех, а серьезно, творчески, с участием прикрепленных к мастерской редакторов сценарного отдела ведется работа, в результате чего рождается всесторонне продуманный, квалифицированный сценарий.

Мастерская должна иметь право и средства для углубленного освоения материала, должна иметь возможность организовать выезды на места, привлекать к работе над сценарием необходимых консультантов, и, быть может, еще в момент его литературной разработки, актеров-исполнителей, с тем чтобы к началу репетиционного периода актеры были уже знакомы с материалом своей будущей работы.

Актер является наиболее непосредственной выразительной силой нашего искусства, и на нем сосредоточивает максимум своего внимания зритель. Необходимо приблизить актеров к серьезному творческому процессу создания фильма.

Я считаю, что ведущая кинематографическая режиссура, объединенная на базе творческих мастерских, способна проводить тот необходимый педагогический цикл, который поможет подняться новым талантливым актерам, поможет им завоевать всенародное признание.

Отсюда следует непосредственно перейти ко всему сложившемуся порядку производства фильмов на наших студиях.

За годы, прошедшие после XX съезда КПСС, партия показывает нам, как надлежит проводить разумную ломку сложившихся, консервативных, а порой и бессмысленных форм производственной жизни.

Достаточно вспомнить о том, что сделано в колхозах, в руководстве промышленностью, чтобы устыдиться той неповоротливости, какую мы проявляем в отношении технологии производства картин.

Надо, чтобы сценарий в своем литературном существе представлял собой продуманную, тщательно отработанную литературно-кинематографическую ткань, где каждый эпизод, каждая фраза служат генеральному замыслу автора и режиссера, за которые они готовы биться и отвечать всей своей художественной и гражданской совестью.

Для этого требуется время, место, взаимный обмен опытом и участие заинтересованных сотрудников всего коллектива, где актер занимает одно из главенствующих мест. Тогда в этом процессе и сам актер неизмеримо поднимется в осознании значительности своей

профессии — на основе взыскательности, идущей от исполнителей к авторскому тексту и в свою очередь от автора и режиссера к актерскому мастерству.

Для этого требуются репетиции.

У нас положено на любой фильм, будь то эпопея или новелла, две недели репетиционного периода. Мы знаем, что в практике театра репетиции, как правило, проводятся в течение двух-трех месяцев. Спектакли, составившие театральную эпоху, подготавливались полгода, год и более.

Практика мирового киноискусства показывает, что только в том случае, когда репетиция является основой творческого процесса, можно снять фильм за короткий срок.

Я глубоко убежден, что какой-то запас времени студия должна иметь в период выпуска фильма. Волей директора студии процесс выпуска должен регулироваться в пределах от одного до двух месяцев, с тем чтобы незавершенная, не до конца смонтированная, не тщательно озвученная картина не появлялась перед нашим зрителем. Для этого, разумеется, необходимо пересмотреть кое-какие условия планирования и в особенности финансирования нашего производства.

Спешить с выпуском имело какой-то смысл, когда у нас не было запасных картин, когда фильм, сданный студией, через два дня выходил на экраны. Сейчас положение иное. Какое же принципиальное значение может иметь и для нашего производства и для проката, если тот или иной фильм встанет в очередь на выпуск позже на две-три недели?

И прежде всего для такой перестройки необходимо пересмотреть самый принцип прогрессивно-премиальной системы труда, с тем чтобы поощрять только и исключительно качество работы как творческих коллективов, так и всех подсобных цехов студии.

Для этого полезно изменить также и принцип отчетности, установив его по объектам, а не по количеству так называемых «полезных метров», что представляет собой наихудший вид творческой уравниловки.

Для того чтобы окончательно прояснить причины невысокого художественного уровня большинства наших картин, необходимо сказать несколько слов о режиссерской технике.

Г. М. Козинцев как-то шутливо заметил, что режиссером является каждый человек, который не успел доказать обратного. Сейчас мы являемся свидетелями того, что многие доказали обратное и, несмотря на это, продолжают оставаться режиссерами.

Режиссура—профессия эфемерная, не имеющая никаких видимых признаков техники или мастерства. Режиссура—это прежде всего мировоззрение плюс воля, плюс всестороннее знание жизни, плюс всестороннее знакомство со всеми видами искусства, плюс достаточное знание производственного процесса и организаторская способность разумно и точно управлять им. Полезно, когда режиссер обладает еще и литературным дарованием. Отлично, когда он владеет мастерством актера.

С огорчением нужно сказать, что подавляющее большинство режиссеров, волею расширенной производственной программы привлеченных сейчас к созданию картин, не обладают ни литературными, ни актерскими способностями, а более всего обладают способностью организаторов. Но этого, бесспорно, мало.

Главнейшей задачей таких режиссеров, проистекающей из очень непродуманной и требующей, как я уже сказал, немедленного пересмотра прогрессивно-премиальной оплаты труда, является соблюдение графика и по возможности эффективное его перевыполнение, разумеется, не в отношении качества.

Как же происходит этот процесс ускорения работы на съемках, которые в большинстве случаев никак не подготовлены?

Прежде всего опровергается режиссерский сценарий, документально составленный самим режиссером. Общеизвестно, что кинематографическое искусство обладает особым, специфическим средством выразительности, которое мы именуем монтажом. Монтаж—это менее всего последующая склейка произвольно снятых кусков сюжета. Нет, это особый способ дифференцировать явления жизни, снимая их в самых различных аспектах, с тем чтобы в монтажном потоке отделить главное от второстепенного, организовать ритмический и эмоциональный строй куска и столкнуть зрительную фактуру во имя наиболее значительного смыслового и эмоционального эффекта,— то есть, как мы выражаемся, это самый язык кинематографа. Именно поэтому монтажный сценарий дробится на сумму разнообразных точек зрения, достигающих чаще всего 400, 500 и даже 600 отдельных кусков.

Но ведь каждая перестановка камеры, определение точки зрения аппарата, освещение, поиски мизансцены требуют времени, настойчивой работы.

И вот в своем стремлении облегчить этот процесс во имя перевыполнения планового задания режиссер объединяет точки, выстраивает малооправданные панорамы или даже, не утруждая себя установкой тележки на рельсы, просто снимает куски по старому, испытанному способу, проверенному еще Ханжонковым и Ермольевым: с одной точки 40—50 метров. Актеры то приближаются к аппарату, то удаляются от него, что по законам оптики образует то крупные, то общие планы. Вся эта затея элегантно называется «внутренним монтажом», но, право же, для нее есть другое название, каждый может догадаться какое.

Среди просмотренных картин я видел такие, где действие скачет из декорации в декорацию, из одного времени в другое без какой бы то ни было логики и последовательности. Отчего это происходит? От каких-либо новаторских замыслов режиссера? Да ничуть не бывало. Происходит это чаще всего по той причине, что студии до сих пор не научились квалифицированно делать временные переходы, то есть шторки и наплывы, считая, что это—«пройденный этап». А зритель недоумевает, порой рассматривая фильм как некий ребус.

В моде такое упрощение художественно-технических задач, которые ставит съемочный коллектив перед цехами студии.

Как поразительный пример могу привести историю фильма «Обвал», недавно законченного на Ереванской студии. Налицо был хороший сценарий молодого писателя Армена Зурабова. Фильм снимал режиссер Г. Саркисов, со всеми трудностями, какие выпадают на долю режиссера, не обладающего громким именем и железной хваткой. Ему не удалось провести подготовительный период и подбор актеров на надлежащем уровне. Под влиянием требований о выполнении графика все происходило по той безалаберной системе, о которой я упоминал выше. Вскоре на студии убедились в абсолютной неспособности приглашенных артистов справиться с порученными им ролями, и многие из них были заменены. Однако средства были уже потрачены, и сезон ушел.

Фильм «Обвал» называется так не случайно. В конце картины действительно происходит горный обвал, засыпающий железнодорожные пути, и вокруг этого события находят свое разрешение все сюжетные коллизии. Режиссера Саркисова отправили в Москву, в фильмохранилище, чтобы он из различных старых картин нарезал куски и «смонтировал обвал».

Я видел эту картину. Действие развивается интересно, недурно играют артисты, в фильме есть живая мысль. Но когда дело доходит до обвала, начинается нечто неописуемое—на экране возникает страшная околесица, когда ночные кадры чередуются с дневными, то дует ветер, поднимая пыль, то льет дождь как из ведра. Короче говоря, очередной ребус.

После просмотра я написал весьма злое письмо дирекции Ереванской студии. Кажется, она вняла моим заклинаниям, и оператор отправился в горы снимать обвал. Однако фильм считается принятым, его уже где-то сдавали, где-то смотрели и, вероятно, удивлялись...

Не подлежит сомнению, что подлинная культура производства, взыскательность к работе цехов, умение управлять всем организмом студии, улучшение всего технического потока могут значительно повысить качество выпускаемых нами картин.

И прежде всего надо подумать о принципах подбора творческих кадров.

Быть может, настало время применить конкурсный принцип, вводимый сейчас в театрах страны. Слишком много средств доверяет государство режиссеру, чтобы он мог вступить в работу, по сути говоря, без каких бы то ни было гарантий ее качества.

И, вероятно, разумнее всего начать с конкурса на самостоятельную постановку.

Конкурсное выдвижение на работу может проводиться через мастерские и центральные режиссерские курсы, какие надлежит организовать на правах Академии, где кинематографическая молодежь, ассистенты-практики и театральные режиссеры будут подготавливаться к самостоятельному творчеству в результате последовательной, углубленной лабораторной работы.

Только таким образом, думается мне, нам удастся быстро поднять творческий уровень режиссуры.

Мастера советского кино—старые и молодые—стремятся сосредоточить все свои силы, все свое внимание на том, чтобы наша современность засверкала на экранах всем разумом и светом жизни, посвященной борьбе за торжество коммунизма.

Я уверен, что наше прекрасное искусство в самом ближайшем будущем даст народу-строителю такие высокохудожественные фильмы о современной жизни, за какие зритель скажет деятелям кино свое товарищеское спасибо.

Фридрих Эрмлер

После пленума

Разговор с ленинградскими кинематографистами

Третий пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР помог нам верно оценить сделанное в последние годы в киноискусстве. Это был интересный пленум. Люди говорили горячо, откровенно, а главное—творчески, умно. Лично мне, как ленинградцу, было и завидно и обидно—обидно, что мы в нашем профессиональном кругу в Ленинграде разучились так разговаривать, так горячо спорить. Мы живем как-то слишком мирненько.

Повторяю: на мой взгляд, работа пленума носила характер глубоко творческий. Собралась когорта молодых и старшего поколения людей, серьезно обеспокоенных за судьбы своего искусства, ищущих пути устранения всего того, что мешает кинематографу создавать ленты, отражающие величие нашего героического времени.

В самом деле, стоит лишь призадуматься, спокойно поразмыслить над тем, что произошло за последние несколько лет, после XX и XXI съездов нашей партии, над тем, какой гигантский скачок сделали мы, чтобы понять, как далеки многие наши картины от реальной жизни.

Сейчас, когда мы говорим—современность, в нашем сознании немедленно возникает мысль о коммунизме, возникают образы спутников, ракет, атомов. Это не удивительно. Мудрый век! И, вероятно, не случайно возникли споры вокруг стихотворения Б. Слуцкого о физиках и лириках. Но достижения наши велики не только в области экономики и науки. Вырос, очень вырос человек.

Вот что поведал мне на днях один знакомый шофер.

Когда мы с ним проезжали мимо тюремного здания, шофер, кивнув в его сторону, эдак небрежно бросил:

— Скоро на этом месте будет гостиница...

Не знаю, действительно ли будет гостиница на том месте, но радостен факт, когда в народе бытуют такие разговоры, а разговоры эти имеют реальную основу.

Ведь в самом деле, в нашей стране закрываются многие тюрьмы, в судах все меньше становится дел. Юристы недовольны, их по-человечески можно понять: ведь дела в судах—это их хлеб. Но призадумаемся, товарищи, над тем, что значит—закрывают тюрьмы! Радостно, очень радостно. Трудно переоценить это явление.

И не обидно ли, что, когда жить стало действительно легче и радостней, мы не можем похвастаться ни одной картиной, которая рассказывала бы о наших радостях и победах.

Когда на пленуме говорилось о картинах последнего года, то было сказано много горьких слов, в том числе и о работах нашего «Ленфильма». Но когда ораторы нуждались в сравнении и когда вспоминали картины прошлых лет, то также вспоминали картины «Ленфильма». Это было приятно и одновременно мучительно больно, так как о картинах «Ленфильма» 1959 года говорили, я бы сказал, походя, не задерживаясь. К сожалению, это относилось главным образом к так называемым современным фильмам.

Картина «Неоплаченный долг» подверглась довольно тщательному анализу. Она не была отнесена к группе лучших или хороших, картина получила объективную оценку. Было отмечено, что в ней пробиваются ростки нового, и ораторы настоятельно призывали беречь и взращивать все то ценное, что появляется в наших картинах, в частности таких, как «Неоплаченный долг».

Я позволил себе употребить выражение «так называемые», потому что меня тревожит

одна мысль, о которой следует говорить со всей серьезностью,—мысль о том, как понимать современность, или, точнее, что такое современная тема?

Я позволю себе высказать кое-какие соображения по этому вопросу—как режиссер студии «Ленфильм», как творческий работник, я говорю о вещах, лично меня волнующих.

●

Сегодня агитировать и доказывать, что современная тема в нашем искусстве должна занять первое место, нет нужды. Мы все это понимаем, все ощущаем потребность помочь своим искусством партии в грандиозном деле перестройки жизни.

Трудно, невозможно подлинному художнику стоять в стороне и только наблюдать за невиданными до сих пор явлениями и событиями, преображающими мир и поражающими умы человечества.

Нужно ли их перечислять? Спутники, ракеты, лунники—все это части великой программы партии в борьбе за мир, в борьбе за построение нового человеческого общества.

При наличии у нас всех новейших средств уничтожения мы, наше правительство, наш народ, отстаиваем дело мира. И в этом наша неисчерпаемая сила, наша мудрость, наша воля. Мы, советские художники, должны не только понять сущность этого грандиозного явления, но и воплотить его в художественные образы.

Строительство коммунизма предполагает не только развитие науки и экономики, оно открывает небывалый простор для всей нашей культуры и для духовного роста советского человека. К сожалению, нет ни одного фильма, который был бы, пусть приблизительно, на уровне этих гигантских явлений современности.

Человек быстро привыкает ко всему хорошему. Так, привыкли мы к прекрасному слову «товарищ». Мы запросто говорим: «Товарищ, подвиньтесь»—и не думаем о значении этого красивого и многозначительного слова.

Растет наш долг перед человеком—творцом, мыслителем.

Нет еще фильма о молодом человеке середины XX столетия, покорившем пустыни, поднявшем целину, построившем ракеты, спутники; нет фильма о государственном деятеле, скажем, дипломате; нет фильма о партийном руководителе—воспитателе и ученом, и о хлеборобе, и о рабочем, и о деятеле культуры... А ведь могли мы раньше на «Ленфильме» делать такие фильмы, были же у нас сценарии о тех, кто ковал новую жизнь! И сегодня поминают добрым словом и авторов и героев, созданных ими. А нынче? Можем ли мы сказать со спокойной совестью, что картины нашей студии последнего года являются современными в высоком и настоящем понимании этого слова?

●

Современное искусство, на мой взгляд, непременно несет в себе нечто новое, еще не познанное, незнакомое зрителю, помогающее ему в титанической битве за построение коммунистического общества.

И начинается рассказ об этой современности с драматургии, создающей такие обстоятельства, такие конфликты, в которых формируются характеры новых людей с новым, социалистическим мировоззрением, новыми понятиями, новым отношением к жизни, к труду, к человеку. Характер нового человека сложен, он живет в мире, где новое ведет смертный бой со старым, а старое цепко, оно не уходит, оно отступает с боями, и только в бою и проявляется характер человека-победителя.

А может ли быть бой без конфликта, без драмы, без высоких мыслей и чувств? Конечно, нет. К сожалению, сценаристы наши, а с ними и мы, режиссеры, очень часто забываем об этом. Мы боимся, как бы герой не был заподозрен в том, что человеческое ему не чуждо, что наряду с героическим в нем живет интимное, и часто штампуем плоских, безжизненных героинь и героев—только нимба им не хватает. И выходит этакий святой на бой с архиотрицательным чудищем, вымазанным дегтем и сажей.

Будет ли зритель волноваться, переживать, сочувствовать такому «положительному герою»? Конечно, нет. Наш умный зритель все начинает понимать после первых двух частей. Он мог бы не хуже автора рассказать, что к чему, что за чем последует, и ничего другого ему не остается, как терпеть или уйти, не досмотрев такую картину.

А мы, вместо того чтобы постараться понять, что виноваты мы сами, нередко склонны винить зрителя, прокат—всех, кроме себя.

Нет надобности доказывать, что речь идет о плохих лентах, а не о нашей кинематографии в целом. Я подчеркиваю, что говорю

о плохих лентах, которых, к нашему несчастью, не мало.

Есть фильмы, которые любимы и известны не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. К сожалению, большинство из них—картины не о сегодняшнем дне. Это «Судьба человека», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Тихий Дон», «Сорок первый», «Дон-Кихот», «Рассказы о Ленине», «Высота».

К ним недавно прибавилось еще несколько интересных картин, в том числе «Баллада о солдате», «Неподдающиеся». Но таких фильмов слишком мало.

О картинах «Ленфильма» за последнее время говорили и писали достаточно сурово, может быть, даже слишком сурово.

Особняком стоят фильмы «Поднятая целина» и «Дама с собачкой». Это интересные произведения, требующие отдельного разговора.

Мне хочется поставить вопрос о том, современны ли наши картины? Конечно, у меня нет намерения обижать, огорчать кого-то. Но надо же нам договориться!

Мой первый вопрос к писателю Александру Хазину. Уважаемый товарищ, скажите по чести, чувствовали бы себя герои вашей картины «Повесть о молодоженах» хуже в обстановке не 1959 года? Пожалуйста, разъясните мне, что связывает ваших героев с нашими днями, в какой мере отразились события, философия наших дней на характерах и поведении героев? Я спрашиваю об этом потому, что мне кажется: ваши герои чувствовали бы себя ничуть не хуже, если бы вы перенесли их в обстановку 30-х годов, а может быть, и в дореволюционную. Конечно, у них была бы иная лексика, иная манера выражаться, не было бы слов, вроде «бригада коммунистического труда» и т. п. Они, конечно, носили бы костюмы другого покроя, и не было бы в пейзаже телевизионных антенн, по улицам двигались бы автомобили других марок, но персонажи ваши, мне кажется, остались бы такими же. Отношения их друг к другу, недоразумение, искусственный разрыв между ними—все могло бы остаться без изменений. Правда, в любое время, в любую эпоху этакий нарочитый конфликт не принес бы радости зрителю. Поэтому и сегодня вы часто слышите суровую критику, а заодно с вами критикуют и режиссера и всех нас, ленфильмовцев, и это справедливо. Не потому ли так критикуют, что идеи и люди фильма отстают от современной жизни?

Справедливо, когда критикуют режиссера С. Сиделева, ибо он в равной мере, если не больше, ответствен за картину.

Если правда, что режиссер должен быть не только профессионалом, знающим свое дело, а и мыслителем, философом—а это бесспорно,—то за выбор сценария ответствен и режиссер. Ведь ему, режиссеру, предстоит воплотить в образы авторские замыслы, от него, режиссера, зависит судьба будущего фильма.

Следует быть откровенным и сказать, что при удаче фильма режиссер выдвигается (или его выдвигают) на первое место. Естественно, что когда фильм подвергается критике, то ответственным в первую очередь тоже должен быть режиссер. Мы ведь знаем роль и значение режиссера. Редко бывает, чтобы из плохого сценария удалось сделать хороший фильм. Но бывает, и нередко, что по хорошему сценарию создается плохой фильм, и в этом, конечно, повинен только режиссер.

Следовало бы, давно уже следовало бы поговорить серьезно, творчески о мастерстве и режиссера и оператора, особенно нам, ленфильмовцам.

Нечего греха таить, на «Ленфильме» резко снизилось мастерство.

Очень много говорят и пишут о картине «Горячая душа». В чем неудача картины? Кто повинен в том, что картина на современную тему, о рабочем классе подвергается столь серьезной и суровой критике?

Лично мне кажется, что беда картины в ее иллюстративности. Произведение искусства не иллюстрация жизни, а в этом фильме все иллюстративно. Нет сильного характера, нет героя, ведущего борьбу с сильными противниками, поэтому нет и значительных побед. В этом фильме нет ничего нового, незнакомого. Можно безошибочно предсказать, за кем будет победа в труде, в любви, кто будет посрамлен, что за чем последует. Все ясно. А казалось бы, тема не из мелких.

К слову, о мелкой теме. Я убежден, что нет мелких тем, есть мелкое мышление, карманная философия.

Когда идет сражение—а мы сражаемся с буржуазной идеологией!—ничто не является второстепенным. В бою все важно. Вопросы морали, этики, личные отношения, любовь—все это явления жизни. В личных отношениях героев отражаются общественные стороны жизни. Но если зритель не взволнован, не сочувствует герою, если он не жи-

вет жизнью героя, то, как бы ни была высока идея произведения, оно не достигнет цели. А может ли в искусстве быть что-нибудь хуже равнодушия?

Мне бы не хотелось возвращаться к прошлому, но я не могу не вспомнить коротко наше вчера.

Жаль, что забыто, с каким мастерством создавались на ленинградской студии именно современные картины (под словом «мастерство» я подразумеваю не только форму).

Вот, говорят, чуть ли не подвигом считается создание фильма о рабочем классе, и некоторые товарищи готовы все грехи простить кинематографисту—и примитивность мысли, и дряблую форму—только за добрые намерения. При этом забывают, что вчера в нашей же студии родилась такая картина, как «Большая семья». Забывать об этом не следует, и сегодня этот фильм современен и завтра будет также интересен и современен. В особенности это должны были помнить авторы картины «Горячая душа», болезненно воспринимающие критику в свой адрес.

Или взять, например, современную картину о колхозе «Ссора в Лукашах».

Я принял эту картину доброжелательно, но это не мешает мне увидеть ее недостатки.

Как принято говорить у нас, номером один в картине «Ссора в Лукашах» идет артист Л. Быков, играющий роль Туза. Он действительно мил и, к сожалению, милее, интереснее тех героев, которые несут основные идеи фильма, и это, на мой взгляд, просчет, большой, дорогостоящий просчет.

Почему мы сегодня не делаем такие картины, какие делали вчера? Прежде всего потому, что мы стали менее требовательными и к себе и к другим. Мы стали слишком добрыми, всепрощающими по отношению к товарищам по студии и при этом портим наше искусство, ссоримся со зрителем.

Кстати, уже пришло время спросить самих себя, что мы с вами делаем для того, чтобы на наших студиях не выходили такие картины, о которых Никита Сергеевич Хрущев говорил:

> «Фильмов стали у нас выпускать больше. Но работники кино в погоне за количеством нередко снижают требовательность к идейно-художественному качеству картин, создают слабенькие, поверхностные произведения, посвященные мелким и непримечательным явлениям. С такой практикой необходимо покончить, помня, что кино является могучим орудием коммунистического воспитания трудящихся». (*Из отчетного доклада ЦК КПСС XX съезду партии.*)

Покончили ли мы с этой практикой? Нет, к великому сожалению и стыду нашему, не покончили, а покончить обязаны.

Надо подумать о том, как приблизить творческие секции студий к нашему Союзу кинoработников и к производству. Сейчас секции играют недостаточно активную роль в главном, то есть в творчестве, в борьбе за высокое качество наших картин. Несколько слов о художественных советах.

Художественный совет «Ленфильма» несколько раз возвращался к одному сценарию. Сценарий этот вызывал и сомнения и тревогу, но в конце концов был запущен в производство. Настало время Худсовету смотреть пробы. Пробы тоже вызвали беспокойство, и члены Худсовета со всей откровенностью говорили постановщику, что он стоит на неверном пути, что если в такой манере будет сниматься картина, то неизбежны огорчения. Решительно выступил Худсовет против отдельных кандидатур актеров, особенно против одной из кандидатур: ее, попросту говоря, отвели. И что же? Несмотря на уговоры, доказательства и заверения директора студии о том, что решение Худсовета будет выполнено, режиссер счел возможным ни с кем не посчитаться и сделать все по-своему. Ну что же, как говорится, дай бог, чтобы все обошлось. Но чего стоит после этого решение Худсовета?

Особое внимание наша кинематографическая общественность обязана уделить молодежи.

Не каждому молодому человеку, окончившему ВГИК и пришедшему на «Ленфильм», удается попасть в мастерскую Г. Козинцева. Тем, кому посчастливилось работать под руководством такого художника, как Козинцев, обеспечено все лучшее, а кто не имеет такого руководителя, тому хуже. Кому, как не творческим секциям, заняться судьбами молодого пополнения?

Вот конкретный пример. Молодой режиссер В. Чеботарев сделал свою первую работу—«Сын Иристона». Если говорить объективно, то следует сказать, что работа эта мало удовлетворительна. Но картина была хорошо принята на родине героя фильма. Режиссера там обласкали больше, чем он того заслужил. Просмотрев картину, сначала мы все были удивлены, потом на смену удивле-

нию пришла легкая горечь, а потом забыли и режиссера и его работу. Между тем именно с В. Чеботаревым следовало бы заняться терпеливо и серьезно. Человеку выдали мандат в большую жизнь. Ему больше чем кому-либо нужно помочь, поддержать его, потому что он, по-моему, еще не твердо стоит на ногах как режиссер. Можно ли сказать, что творческая организация ленинградских кинематографистов выполнила свой долг по отношению к молодому художнику, помогла ему понять, что картина «Сын Иристона»—слабое произведение, понять, в чем именно ее слабость, чтобы он сумел сделать нужные выводы для будущих своих работ? Нет, к сожалению.

Еще один из важнейших моментов деятельности творческой секции—выбор сценария режиссером.

Давно установлено, и каждый день это подтверждает, что сценарий является не только становым хребтом будущего фильма, но и его мозгом, сердцем, разумом. К сожалению, хороших сценариев мало, слишком мало. А желающих снимать много. И часто бывает так, что режиссер—особенно это относится к молодежи,—изголодавшись по работе, берется за сценарий невысокого качества, лишь бы ставить фильм.

Максим Руф мог бы рассказать многое о том, чего стоило ему улучшить сценарий «Ссора в Лукашах». К счастью, он сумел мобилизовать людей, оказавших помощь, подчеркиваю—помощь, не режиссеру, а сценаристу. Картина вроде получилась. Автор скромно (без кавычек) принимает поздравления, все рады, все забыто до следующего случая.

Позволю себе чуточку помечтать, пофантазировать.

Представьте себе, что Руфу вручают высокохудожественное литературное произведение, в нем живут и действуют люди с сильными характерами, которые растут, развиваются, побеждают. Какую бы мы увидели ленту?! Я вовсе не склонен переоценивать мастерство Максима Руфа, ему надо серьезно думать о мастерстве, профессионализме. Но ежели, преодолев столько трудностей, горестей, он сумел сделать «Ссору в Лукашах», то какую бы он сделал картину, если бы бился как режиссер над тем, как получше реализовать умный авторский замысел, а не занимался несвойственным режиссеру делом—починкой сценария!

Еще в большей мере это относится к картине «Повесть о молодоженах». Эта картина имеет обширную прессу, и все рецензенты, будто сговорившись, начинают с авторского замысла. По этому замыслу направлен главный огонь критики. Трудно спорить с такой критикой, вернее, невозможно. Действительно, неразумное—я подбираю мягкое выражение,—неразумное что-то происходит в фильме. Где уж тут говорить о характерах, о драме, о конфликтах, когда во всем, что происходит, мало здравого смысла. И опять поражение прежде всего из-за сценария!

А как горько и больно, мучительно трудно переносить эти упреки! Ведь каждый из нас готов на большие жертвы; не щадя себя, отдаемся мы любимому делу, и вот результаты годового труда. Тяжко, очень тяжко! Вот и попробуй не воскликнуть: «Дорогой товарищ сценарный отдел, на каких весах можно взвесить сгорающие нервы, в какие рамки тарифной сетки можно уложить, учесть уходящие годы, потраченные на постановку картин по плохим сценариям!»

Когда лента вызывает суровое осуждение, трудно говорить отдельно о работе режиссера, оператора, художника, актеров, даже если отдельные компоненты фильма представляются интересными. А говорить надо, нельзя не говорить, ибо завтра, отдохнув, пережив боль неудачи, каждый из нас снова должен стать к аппарату и продолжать работу. И надо каждому из нас знать, где, в чем его личная неудача и удача.

Мы говорим: режиссер несет ответственность за то, что соглашается ставить картину по плохому сценарию. Это относится в равной степени к оператору, художнику, актерам, звукооператору. И тем не менее нам надлежит с максимальным вниманием, осторожно отделять хорошее от плохого. Мы должны внимательно проанализировать работу каждого в отдельности, указав на промахи и неудачи. Мы должны помочь развивать, растить то хорошее, что найдется в работе каждого.

Эту помощь каждому из нас должен оказывать Союз работников кинематографии. А пока мы, его ленинградская организация, ощущаем в своей практике отсутствие глубокой творческой критики.

Наш творческий Союз должен позаботиться о том, чтобы каждый талантливый художник полностью проявил свои силы. В самом деле, нельзя простить нам то, что не создан сцена-

рий для одного из интереснейших и талантливейших русских актеров—Юрия Толубеева. Я глубоко убежден, что и талант Игоря Ильинского показан зрителю однобоко. Многим кажется, что Ильинский только комедийный актер. Но это же актер громадного диапазона! И нет картины, где бы Игорь Ильинский полностью проявил свой огромный талант и дарование.

Можно назвать десятки имен первоклассных актеров, с которыми зритель ждет встреч.

Дело огромной важности—создать у нас в Союзе актерскую секцию или комиссию. Актеры лучше нас знают, что им требуется, что нужно сделать, чтобы повысить свою культуру, мастерство. Создание такой секции даст актерам больше возможностей бороться за свои права, за свое место в нашем искусстве.

В работе третьего пленума Оргкомитета СРК, на мой взгляд, был существенный недостаток. Все поднимавшиеся на трибуну доказывали друг другу, как важно сегодня работать над большой современной темой. И, конечно, все соглашались с этой истиной. Вопрос в том, будут ли сами ораторы работать над современной темой—ораторы, которые так убедительно, ярко и горячо доказывали, что современность—это основа нашего искусства.

И думалось мне, как было бы хорошо, если бы С. Герасимов, И. Пырьев, М. Ромм, Ю. Райзман и другие ораторы заканчивали свои интересные выступления скромным сообщением о том, что они сами будут делать и как они реализуют свои призывы.

Я понимаю, что от обещания до выполнения обещанного огромная дистанция, тем не менее легче жить, когда перед тобой намечаются перспективы ближайшего будущего.

Давайте еще раз заглянем в решения XXI съезда нашей партии и посмотрим, какая нарисована в них панорама нашего ближайшего будущего. Все там учтено—как, что, кому надлежит делать. На основе этих мудрых решений весь советский народ взял на себя важное обязательство—выполнить семилетку досрочно.

Наивно думать, будто дается все это легко. Нет, победы, если это действительно победы, даются не так-то просто, и в том сила наша, что Коммунистическая партия учит и научила нас, как преодолевать трудности и как побеждать.

А в картинах наших пока нет этих величественных дел, нет людей, творящих эти дела. Вот почему я и позволю себе призвать моих друзей не только заниматься разговорами, а поделиться своими творческими планами, рассказать, как каждый думает работать, строить свою творческую жизнь.

Позволю себе сказать два слова о своей работе. Вся моя творческая жизнь была посвящена образам современности, и не потому, что меня кто-то принуждал к этому. Я иначе не мог. Нет надобности искать обоснование этому.

Меня всегда влекла тема человека, идущего по жизни рядом со мной, и, в меру своих сил, я о нем рассказывал в своих картинах.

Только один раз я изменил себе и был наказан за это, каюсь. Это было в 1957 году, когда мы с К. Исаевым отложили в сторону готовый сценарий и начали работать над другим сценарием—«День первый». Поступили мы так потому, что нам казалось непозволительным для себя не сделать картину к сорокалетию Великого Октября.

Я никогда не был высокого мнения о том, как поставлено у нас планирование производства фильмов, но допустить, что в один день на экранах города будет показано до десятка картин, в которых с одной и той же точки снято взятие Зимнего, я не мог. И зритель наш тоже сделал свой вывод, к сожалению, не в нашу пользу.

Разумеется, не это главное, и не только поэтому «День первый» не принес нам творческих радостей. Видимо, только близкая современность мне по плечу и по сердцу, и следующая наша работа с К. Исаевым будет о людях нашего сегодня. Речь идет о людях, оседлавших атом, заставляющих его служить добру, служить человеку. Конечно, дается им это не легко. Много испытаний на пути наших героев, жестоко мстит им природа. Тем радостнее должна быть победа.

В нашей будущей картине действуют те же герои, что и в фильме «Неоконченная повесть». Люди эти—кораблестроитель Ершов, которого будет играть С. Бондарчук, его жена Елизавета Максимовна, ее будет играть Э. Быстрицкая. В центре сюжета—группа ученых, побеждающая вредные последствия расщепления атома.

Мы хотим еще в этом году успеть снять летнюю натуру, занимающую важное место в фильме. Вот наша заявка и, если угодно, обязательство.

Всем нам хочется услышать от Иосифа Хейфица, что он снова будет трудиться над современной темой, как он это делал всю жизнь и с таким завидным успехом. Имена И. Хейфица и А. Зархи связаны с произведениями, принесшими славу нашей студии, и произведения эти были наисовременнейшими. Вот почему так хочется, чтобы И. Хейфиц продолжал шагать по трудному, но интересному, верно избранному им пути.

Александр Иванов говорил мне как-то, что он наслаждается музыкой речи, музыкой слова М. Шолохова. Кто с этим не согласится? Да, это счастье—делать картины по такой литературе, как книги Шолохова, и поэтому свои произведения А. Иванов заканчивал гораздо раньше намеченного срока, картины эти, как вы знаете, интересные, большие не только по метражу. Но когда мы говорим, что современность—это главная дорога нашего искусства, то хотелось бы, чтобы А. Иванов услышал и музыку и ритм поступи людей семилетки, воистину творящих чудеса.

Николай Лебедев посвятил всю свою творческую жизнь трудной, высокой, благородной цели—созданию фильмов для детей. Как и у каждого из нас, не все у него всегда шло гладко, не все работы приносили только радость. Но можно с уверенностью сказать, что юные зрители ждут новых работ Лебедева, а как радостно иметь свою аудиторию! Ведь не многим это дано. И надо, чтобы Н. Лебедев непременно продолжал трудиться для миллионов маленьких зрителей, чтобы он рассказал детям средствами своего искусства о том, как интересна наша сегодняшняя жизнь, какие изумительные, благородные дела творят их отцы, матери, старшие братья и сестры.

Несколько слов другу моему Григорию Козинцеву. Нас связывает более чем тридцатилетняя дружба, и это дает мне право говорить с ним даже о деликатных вещах.

Все мы понимаем, что главное в нашей жизни—создавать ценности, полезные и нужные нашему народу и человечеству. Я не ошибусь, если скажу, что одним из самых любимых народом кинематографических образов является Максим. И Григорий Козинцев и Леонид Трауберг познали радость успеха. Вот почему нам трудно мириться с тем, что такой большой художник, как Козинцев, заставляет так долго ждать зрителя. Зритель во всем мире был благодарен Козинцеву за его «Дон-Кихота». Эта картина принесла славу нашему искусству, и надо продолжать множить эту славу.

Среди нас, работников кинематографии, нет другого человека, который на протяжении всей своей жизни изучал бы Шекспира и так знал бы его, как знает Козинцев. Можно ли быть таким скупым и не поделиться с народом своими знаниями, своим умением?

Мы знаем, что на протяжении многих лет Г. Козинцев вынашивает план постановки «Гамлета», и у меня нет сомнения, что это будет картина мирового значения. Пусть же «Ленфильм» вызовет на идейный турнир киномастеров Запада в современном воплощении мировой классики! А затем мы будем ждать от Г. Козинцева других шедевров—о людях наших дней.

Может возникнуть вопрос: почему я назвал только эту четверку режиссеров? Где остальные?

Я сказал о группе мастеров старшего поколения потому, что в наш адрес поступают упреки, что, мол, старшие—в стороне, а молодые трудятся над современной темой, и у них иногда получается не так, как хотелось бы. Упрек справедливый. Когда идут в бой, все должны быть в цепи, на своем посту. Все за одного, и один за всех!

Как никогда, нужна нам консолидация сил.

Предстоит брать высокий барьер—главные темы современности. Но нужна консолидация не на базе всепрощения. Наоборот, помогать друг другу мы можем требовательной критикой.

Сделать хорошую картину о наших днях, о наших людях, об их славных делах не просто. Справиться с такой сложной задачей может только сплоченный коллектив, на знаменах которого должен всегда гореть девиз, сформулированный Центральным Комитетом нашей партии в его обращении к советским кинематографистам:

> «Партия всегда считала и считает высшим общественным назначением работников искусства поднимать массы на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».

И мы обязаны выполнить это указание, в наших силах это сделать!

Л. Погожева

Весна запаздывает

Ранней весной, когда Подмосковье еще покрыто снегами, в Армении уже вовсю цветут персиковые, абрикосовые, вишневые деревья. Но бывают в этот же период пасмурные, холодные дни. Тогда прячет от взоров людей свою красоту Арарат. Его вершина плотно закутывается облаками. С Севана дуют холодные ветры. В апреле на перевале еще лежит густой снежный покров. Машины с трудом пробираются сквозь плотный, холодно-белый туман. Шоферы даже днем зажигают фары и частыми гудками предупреждают встречных о своем приближении.

С поразительной ловкостью они поворачивают покорные им полуторки, «победы», «москвичи» на многочисленных крутых витках горной дороги.

И мне, попавшей в Армению в пасмурные дни весны, показалось, что в это время все солнце чудесного края, вся красота его радостного цветения сосредоточивается в маленьком домике, где живет замечательный художник Мартирос Сарьян.

На стенах его мастерской висят картины, некогда вобравшие в себя и теперь щедро излучающие солнце. Право, я не знаю другого такого молодого и радостного художника! От константинопольских полотен 1909—1911 годов до портретов, сделанных теперь, в частности до изумительного портрета И. Эренбурга,—все в творчестве Сарьяна пронизано любовным вниманием к человеку и природе, радостным жизнеутверждением.

Оно ощутимо не только в содержании картин, воспевающих человека и природу, но и в самом излюбленном для художника сочетании красок — ярко-синей и оранжевой. Сарьян — великолепен! Но, конечно, не он один воплощает в своем творчестве философию и душу своего народа. В творчестве классика армянской драматургии Г. Сундукяна, в любовной лирике Аветика Исаакяна, во многих произведениях современной литературы и, может быть, особенно музыки живо ощущается то сильное, светлое, самобытное, жизнеутверждающее, что поражает в полотнах Сарьяна.

И как это ни грустно писать — менее всего этот свет, самобытность и жизнеутверждение вы ощущаете в произведениях армянских кинематографистов.

Конечно, если перелистать страницы истории армянского киноискусства, то можно будет найти произведения, отмеченные печатью подлинной народности, истинного таланта и юмора. В 1935 году режиссер Амо Бек-Назаров поставил в Ереване фильм по пьесе Г. Сундукяна «Пэпо». Это была талантливая и вдохновенная работа художника, не потерявшая своего живого обаяния до сих пор.

Можно назвать и другие хорошие фильмы, поставленные на студии «Арменфильм», но как мало их, как недопустимо мало! И не было желаемой резкой перемены к лучшему в прошедшем 1959 году, да и о 1960 годе мы еще не вправе говорить, как о периоде решительных побед.

Весна задерживается. Она все еще холодна и дождлива в армянском киноискусстве, хотя легкие признаки ее становятся ощутимее, и она обязательно придет!

Еще недавно в киноискусстве Армении господствовала душещипательная мелодрама. Это были фильмы «Сердце поет», «Песня первой любви», «О моем друге». Они поражали зрителей своим скучным однообразием, унылой интонацией, слащавостью. Об этих картинах не было спора. Мнение было единодушным и, увы, отрицательным. Чем-то очень старым, слащавым, уводящим во времена Ханжонкова и Дранкова веяло от этих картин. И поэтому поспешим, минуя их, дальше, к картинам 1960 года.

В фильме «Северная радуга», поставленном режиссером Арташесом Ай-Артяном по сценарию Р. Кочара, раскрывается дорогая сердцу каждого советского человека страница прошлого. Армения конца 20-х годов XIX века; народ, страдающий от персидского ига; молодой армянский поэт С. Шах-Азиз и Александр Грибоедов — Вазир Мухтар — его миссия в Тегеране.

Сквозной, доминирующей темой в фильме является тема дружбы армянского и русского народов.

Все это интересно и уже само по себе так значительно и серьезно, что не может не вызвать к себе пристального внимания. Скажем также, что и в режиссерской работе А. Ай-Артяна и в съемках, особенно на натуре, оператора А. Джалаляна—немало серьезных творческих удач, свидетельствующих о вдумчивой работе, об увлеченности создателей фильма и темой и материалом. Но было бы ненужной лестью просто похвалить эту в целом полезную и интересную картину и пройти мимо ее недостатков. Этого никак нельзя делать, уважая работу армянских кинематографистов и желая им дальнейших успехов.

Итак, о недостатках. Среди них первый и главный — это тезисность драматургической основы фильма. Действие его развивается поспешно от факта к факту, мысли и отдельные положения проговариваются актерами, но не раскрываются в истории взаимоотношений людей. Да, собственно говоря, этих взаимоотношений почти и нет, они только слегка намечены. Вот поначалу ваше внимание привлекает молодая пара. Сцена венчания в церкви, затем набег персидских разбойников, пленение невесты. Но далее судьбы героев теряются, характеры их не успевают проявиться, а события мчат нас все дальше и дальше.

И тут наступает ощущение бега на месте. Ибо за скачками, погонями, внешне бурными событиями (горят села, несчастных угоняют в плен, продают на рынке невольников, сжигают на кострах), за танцами в гареме султана, за историей встречи Грибоедова с бывшими декабристами, заговором Макдональда и трагической гибелью поэта — за всем этим не видно людей, не видно движения их души, развития их симпатий и антипатий, остается нерассказанной история их взаимоотношений.

Наиболее невнятно проговорено в фильме все, что касается заговора персидского шаха и Макдональда, решивших руками фанатически настроенной толпы погубить Грибоедова. В этом месте фильм, как говорится, требует поистине особых комментариев.

Эти серьезные пробелы сценарной основы фильма предопределили и изъяны в режиссерской и актерской работе. Что было играть актерам? Да, собственно, почти что и нечего. Каждый создаваемый образ на экране не мог не оказаться статуарным, одноплановым, однозначным. К сожалению, таков и образ Грибоедова в исполнении Л. Фричинского. За исключением нескольких теплых сцен, позволяющих зрителям как бы заглянуть в душу героя, Грибоедов показан не столько как личность — яркая и неповторимая, как поэт и дипломат, сколько главным образом как олицетворение темы единства русского и армянского народов. В качестве символов страдающего народа Армении возникают многие другие персонажи картины.

И поэтому, как бы быстро ни сменялись кадры в фильме, каким энергичным ни был бы монтаж,— ощущение внутренней статичности происходящего не исчезает.

Подобное решение исторической темы мы не раз уже видели в различных фильмах. Оно не ново и вполне традиционно. Однако не пора ли двинуться вперед, к решениям иным, своеобразным, неожиданным? «Северная радуга» в этом смысле, к сожалению, не является шагом вперед. Она не хуже многих наших исторических фильмов, но и не лучше их. И это жаль, тем более что от талантливого режиссера А. Ай-Артяна, при том, что он, видимо, выдержал серьезный бой со сценарием, можно было ожидать большей смелости и самостоятельности творческой мысли, памятуя прошлые его фильмы.

Обратимся теперь к фильмам о современности, поставленным в Армении, посмотрим, как же отражается в них сегодняшний день нашей жизни.

В фильме «Обвал» режиссера Г. Саркисова, созданном по сценарию А. Зурабова, много поистине интересного. Приход в армянскую кинематографию этого талантливого писателя — очень отрадное явление.

Интересен в первую очередь центральный образ инженера Вартана в исполнении актера Х. Абрамяна. Это достаточно искусно вылепленный характер человека — эгоиста, скептика и циника, в ком не просто и не сразу пробуждаются лучшие чувства. И если поначалу поведение героя вам кажется заданным и даже мало мотивированным, то позднее вы проникаете в тайну авторского замысла и в главном соглашаетесь с ним: о таких надо писать, надо разоблачать их ненужный и вредный, «печоринский» скептицизм, столь неуместный в наше время. Но интересен не только образ инженера.

Любопытна еще и такая повторяющаяся ситуация в картине: девушка, официантка из рабочей столовой, приходя домой, обычно рассказывает своему слепому отцу обо всем, что произошло на строительстве за день. И в ее рассказе каждый раз по-новому встает прожитый день — казалось бы, будничный день советских людей, и вместе с тем чем-то и замечательный день, приближающий нас к славному Завтра. И в образе юной девушки Карине (артистка И. Айрян), и в том, как просто и тепло показана атмосфера рабочей столовой, похожей более на клуб, и в поэтическом ви́дении природы — во всем этом ощущается подлинное дыхание жизни, виден наблюдательный взгляд художника. И поэтому особенно досадны стоящие рядом с этими живыми чертами старые, мертвые штампы. К ним относится в первую очередь статичный образ вполне «положительного» начальника строительства, которого

авторам не удалось «утеплить», даже показывая его заботу о мальчике-сироте. Произносящий много правильных, но холодных слов, этот персонаж перекочевал в фильм «Обвал» из других знакомых и не только армянских картин. Оттуда же появился в фильме старик рабочий — олицетворение народной мудрости, оттуда же и многозначительные и вместе с тем пустейшие реплики одной из героинь — плаксивой резонерки-учительницы, реплики, например, насчет того, что земля—это, видите ли, шар... И пение, возникающее совсем некстати, и мощная симфоническая музыка, звучащая почти без перерыва, и сразу заявленный, не очень точный, но очень знакомый «производственный» конфликт между героем «оторвавшимся» и героем безукоризненно правильным, конфликт, определяющий заданную расстановку сил,— все это было в фильмах много раз...

Трудно сказать в итоге, чего в картине больше — хорошего или плохого? Одно лишь ясно: слабых, шаблонных решений оказалось в общем достаточно, чтобы фильм остался средним. Он не принесет горьких разочарований зрителям, он даже заинтересует их своими отдельными сторонами, но он и не придаст марке студии «Арменфильм» недостающий ей блеск.

Хотелось бы закончить разбор некоторых новых армянских фильмов анализом вполне удавшегося произведения. Но нет, пока еще не получается! Фильм «Прыжок через пропасть» (автор сценария Л. Карагезян, режиссер Л. Исаакян), поразительно похожий по теме, материалу и образам героев на фильм «Обвал», вместе с тем значительно его слабее. Можно сказать, что достоинства «Обвала» в фильме «Прыжок через пропасть» утеряны, а недостатки удвоены и утроены.

Если в «Обвале» ложной многозначительностью были наделены лишь некоторые персонажи, то здесь герои главным образом таковы. Есть в фильме «Прыжок через пропасть» и мудрый старик рабочий, и зазнавшийся и «оторвавшийся» инженер, и вполне положительный начальник, и жена-мещанка, не желающая делить трудовые будни мужа, есть и чересчур мощная, громкая музыка и неуместное пение.

К тому же прибавляются неряшливые досъемки в павильонах, примитивный монтаж, манерность и выспренность диалога.

Огорчительно не только появление такого слабого фильма, но и тот факт, что на одной студии, где снимается всего 3—4 фильма в год, ставятся совершенно однотипные фильмы, повторяющие друг друга по теме и материалу. К чему это? Разве уж так широко была и будет представлена в 1960 году современная тема на Ереванской студии? Нет, судя по планам, этого опасаться нельзя.

Мы знаем, что готовятся фильмы: «Музыкантская команда», «Время жить», «Письмо русскому царю»— это все произведения о далеком и недавнем прошлом. И только один фильм «Квартал начинается с недостроенного дома» расскажет зрителям собственно о наших днях. Не мало ли? Сдается, что современность все еще не заняла подобающего ей места в павильонах киностудии Еревана. И право, нет нужды повторяться от фильма к фильму. Тем более что иной раз в таких, например, фильмах, как «Трезвое вино», современность выглядит похожей на старый-престарый анекдот.

В невеселой этой комедии нет ничего от того народного, жизнерадостного, солнечного искусства, которое бесконечно восхищает и пленяет нас в песнях, танцах, поэзии, прозе, драматургии. живописи и музыке Армении. Да и от многих других фильмов частенько веет не то чтобы пессимизмом, но каким-то неоправданным унынием...

Да... все еще задерживается весна на армянской киностудии. Мал, видимо, на ней приток молодых, свежих сил, нет настоящего творческого контакта режиссеров с прозаиками и драматургами Армении. Какие-то ненужные десятилетней давности распри и споры мешают коллективу армянской киностудии зажить полнокровной творческой жизнью и, отказавшись от консервативных схем, начать создавать полноценные произведения о замечательных современниках, в чьих характерах и судьбах нельзя не увидеть черты не только сегодняшнего, но и завтрашнего человека.

А о том, что великая цель искусства—отражая современность, заглянуть в Завтра, писал еще Салтыков-Щедрин: «Литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека... типы, созданные литературой, всегда идут далее тех, которые имеют ход на рынке... Под влиянием этих новых типов современный человек незаметно для самого себя получает новые привычки, ассимилирует себе новые взгляды, приобретает новую складку, одним словом — постепенно вырабатывает из себя нового человека».

Ян Березницкий

Когда фильм талантлив

Около года назад в журнале «Искусство кино» была помещена статья о фильме «Атаман кодр», снятом на студии «Молдова-фильм». Статья эта называлась «Когда оператор талантлив». Талантливость операторской работы Вадима Дербенева была неоспорима и, конечно же, заслуживала отдельного обстоятельного разговора. Но ни один из прочих компонентов фильма да и сам фильм как художественное целое такого разговора не удостоились. Немногочисленные рецензии, появившиеся в так называемой общей прессе, тоже уделяли больше всего места (за исключением, разумеется, неизбежного пересказа фабулы фильма) операторской работе Дербенева, подчеркивая ее выдающиеся достоинства. Рецензенты были правы. Дело, разумеется, вовсе не обстояло таким образом, что прочие создатели фильма были лишены того минимального необходимого в искусстве условия, которое автор упомянутой журнальной статьи вынес в ее заголовок. Но что-то, очевидно, мешало говорить о полной и безусловной удаче фильма как единого художественного произведения, созданного коллективом творцов-единомышленников.

Кино—искусство коллективное. Мы повторяем эту истину так часто, что она превратилась уже чуть ли не в своего рода фразеологический штамп, смысловое и интонационное ударение в котором падает (проверьте сами) на последнее слово. Коллективное.

Но попробуйте произнести эту же сакраментальную фразу по-иному. Кино—коллективное искусство. А произведение искусства, подлинного, большого искусства, прежде всего цельно. Талантливость его—не просто арифметическая сумма отдельных талантов, но единый сплав. Мастерство оператора проявилось в «Колыбельной»* с ничуть не меньшей силой, чем в «Атамане кодр». И все же прежде всего хочется говорить об общей талантливости фильма, о его цельности и гармоничности.

«Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою...»—эти гоголевские слова вспомнил недавно выдающийся деятель советского театра Алексей Попов в своей книге «О художественной целостности спектакля». Я не знаю, знаком ли с этим высказыванием режиссер Михаил Калик, но самым драгоценным своим свойством — художественной целостностью—поставленный им фильм обязан соблюдению именно этого условия—«совершенно согласованному согласию всех частей между собою». Талантливость режиссера не в бросскости мизансцен, не в лихости монтажа, не в головокружительной необычности кинометафор,—она в той щедрой самоотверженности, с которой он подчиняет свой талант общему замыслу, в той удивительно серьезной, проникновенной и в то же время, я бы сказал, изящной манере, с которой ведет он кинорассказ, в той влюбленности в свой материал и в своих героев (редко-редко где переходящей в любование), которую разделяют вместе с ним все создатели фильма и которую так явственно чувствует зритель.

Я не знаю, как протекала работа над фильмом: подвергся ли сценарий А. Зака и И. Кузнецова каким-либо переделкам, изменениям и т. п. Но, глядя сейчас на экран, я, зритель,

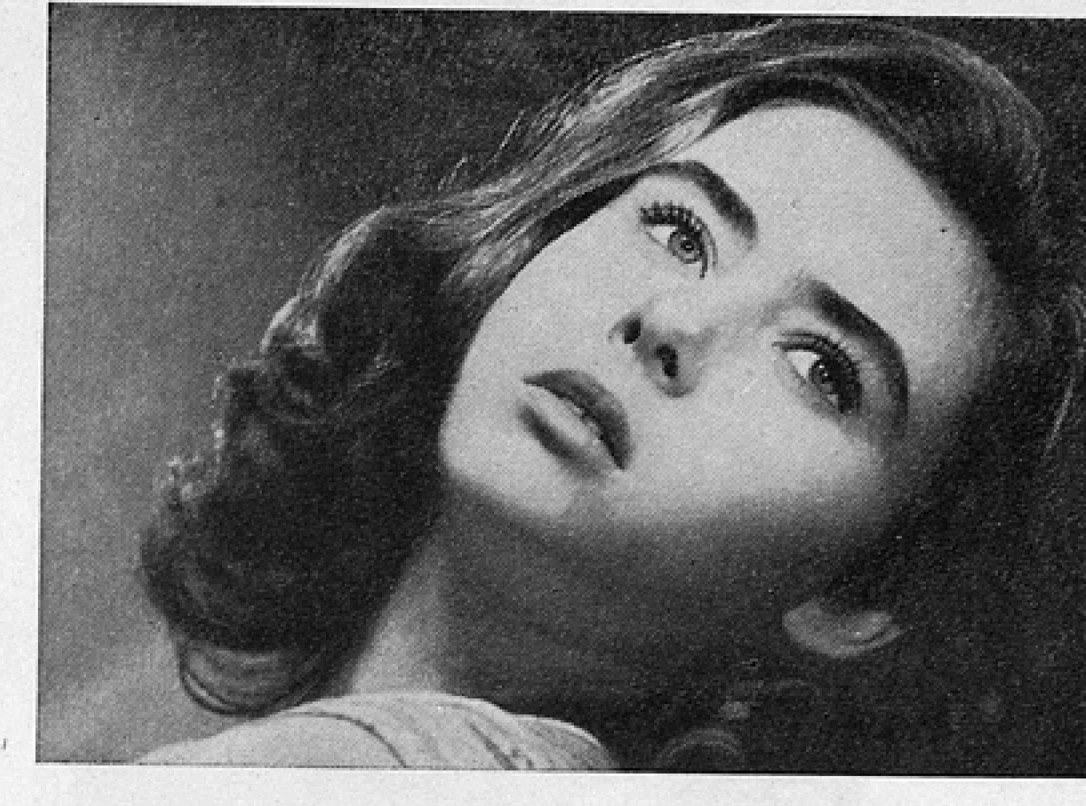
* Сценарий А. Зака, И. Кузнецова. Постановщик М. Калик. Оператор В. Дербенев. Композитор Д. Федов. Звукооператор В. Лаврик. «Молдова-фильм», 1959.

не могу себе представить литературную первооснову фильма отдельно от ее кинематографического воплощения, не могу себе представить иного творческого решения того жизненного материала, который положен авторами в основу фильма. И это, по-моему, высшая похвала и авторам сценария и режиссеру. Живые мускулы, живое мясо фильма так плотно прикипели к его драматургическому костяку, что составили с ним одно целое, и порой нелегко разобрать, где кончается в фильме драматургия и начинается режиссура. Да и разбирать-то, по правде говоря, нет особой охоты.

А. Зак и И. Кузнецов—опытные театральные драматурги, но и в кинематографе они, насколько мне известно, не новички. Поставленный по их сценарию фильм в самом прямом и в самом лучшем значении этого слова кинематографичен. Я недаром подчеркиваю—в самом л у ч ш е м значении этого слова, ибо под «кинематографичностью» у нас, чего греха таить, частенько еще понимают «крепко завинченный» сюжет, стрельбу, погони и т. п. Есть в этом фильме и стрельба, и погоня, и напряженный внешний сюжет—поиски отцом своей дочери, которую он считал погибшей в первый день войны,—но кинематографичность фильма, так же как и его истинный, глубинный сюжет, не в этом. Они во внутреннем драматизме человеческих судеб, и прежде всего судьбы героини фильма—Аурики.

Остановимся для примера на второй и едва ли не лучшей из составляющих фильм сюжетно связанных новелл. Семилетняя Аурика в детском доме. Что происходит в этой новелле? Да ровно ничего, если подойти к ней с обычными сюжетными мерками. О том, что Аурика девочкой была в детском доме, мы знали и раньше, со слов Лосева. И тем не менее «событие» (воспользуемся терминологией Станиславского), которое происходит в этой новелле, громадно по своему значению. Мы видим, как закладываются основы человеческого характера. Именно видим, хотя показано это без мельчайшей доли иллюстративности.

«Социализм—свободный труд свободно собравшихся людей»—эти строки Маяковского лучше всего могли бы определить внутренний пафос великолепной и по замыслу и по воплощению сцены постройки дамбы. Я не боюсь употребить слово «пафос», казалось бы, столь чуждое всему образному строю фильма, ибо эпизод этот, в котором нет не



«КОЛЫБЕЛЬНАЯ»

только ни одного лозунга, но и слов-то почти нет никаких, глубоко и истинно патетичен. Маленькая Аурика с большим чайником под огромной стрелой экскаватора, ее друзья, самозабвенно и деловито играющие на духовых инструментах, строители дамбы, без умиления, как должное принимающие помощь своих младших товарищей,—вся эта сцена решена авторами фильма с великолепной творческой свободой, изобретательностью, размахом, она глубоко волнует нас, зрителей, и мы верим, что именно такие впечатления способны стать определяющими при формировании с о ц и а л и с т и ч е с к о г о человеческого характера.

Вторая новелла фильма интересна еще и тем, что она может послужить своеобразным ответом кое-каким теоретикам, пытающимся в колбах и ретортах своей учености найти ответ на вопрос: что может и что не может послужить основой драматического конфликта? Ведь с точки зрения их умозрительных построений, конфликта в этой новелле нет. Нет в ней ни борьбы со «злодеями», ни борь-

«КОЛЫБЕЛЬНАЯ»





«КОЛЫБЕЛЬНАЯ»

бы с «пережитками», ни борьбы «хорошего с лучшим», ни, наконец, борьбы с «коварными силами природы». Разумеется, любой из перечисленных выше видов конфликта может иметь место в произведениях искусства, бороться следует лишь против схоластической регламентации сюжета. И авторы фильма по-своему борются с ней (хотя, разумеется, подобной задачи они перед собой ни в малейшей мере не ставили), доказывая, что конфликтом, в широком его понимании, может быть любое истинное и яркое проявление «жизни человеческого духа» (воспользуемся снова термином Станиславского), даже если человеку этому от роду семь лет.

Выше уже упоминалось, что в эпизоде этом, на котором я так подробно остановился, почти нет слов. И не только в этой сцене—во всем фильме диалоги на редкость немногословны. И в этом, на мой взгляд, еще одно проявление истинно кинематографической природы картины. Не секрет, что даже многие отличные наши фильмы страдают подчас недержанием речи, перегруженностью диалога. А ведь как много слов может заменить точно и вовремя найденная кинематографическая деталь! Пример тому—чайник, тот самый чайник, которого не забудет никто из видевших эту картину; чайник в руке у девушки, едущей с друзьями на одну из сибирских строек; простой жестяной чайник, вид которого пробудил в душе Аурики самые лучшие, самые светлые воспоминания детства и заставил ее, семнадцатилетнюю девушку, последним, отчаянным и радостным усилием сбросить с себя опутавшие ее было вериги затхлого мирка приемных родителей, живших по правилу—«всякого жалеть—сами по миру пойдем», и выйти в широкий, просторный мир, «открытый настежь бешенству ветров». В эпизоде этом, которым заканчивается третья новелла фильма, абсолютная психологическая достоверность воедино слита с предельной кинематографической выразительностью, и достигнуто это почти без помощи диалога («С ума сошла, Ритка».—«Маму поцелуй, скажи, чтоб молилась за меня»—вот все словесное содержание этой сцены). Но зато как «играет» в этом эпизоде чайник, с какой драматургической выразительностью и необходимостью звучит музыка (тот самый упругий, зовущий и тревожный марш, который играли когда-то друзья Аурики—детдомовцы в сцене постройки дамбы), как неразрывно вплетаются в общее симфоническое звучание этого эпизода и ликующий гудок паровоза, и стремительный «мускулистый» монтаж, и, наконец, последний довершающий штрих—победно проносящийся над камерой поезд!

Но если в фильме мало говорят, то каждое произнесенное с экрана слово звучит осязаемо, «вкусно», значительно. Нет, это не та ложная многозначительность, которой прикрывается обычно скудость мысли. Это та весомость слова, за которой стоит богатство духовной жизни и за которой угадывается многое невысказанное, угадывается подтекст. (Я недаром пользуюсь все время терминами системы Станиславского—и по своей драматургии, и по режиссерскому решению, и по стилю игры большинства исполнителей фильм верен самому духу учения великого художника.) Вот крохотный проходной эпизод, в котором опять-таки «ничего не происходит»: разговор директора детского дома Петряну с воспитательницей Ларисой.

«Петряну. А что это Рика плакала?

Лариса. Она вас ревнует.

Петряну. К кому? К вам?

Лариса. Ко всем.

Петряну. Не понимаю, почему?

Лариса. Потому что... она вас любит.

Петряну (*помолчав*). Ах, погодка!.. Вода на полтора метра поднялась...»

Видевшие фильм вспомнят вместе со мной, какой одухотворенностью наполнили режиссер и исполнители этот, казалось бы, ничего

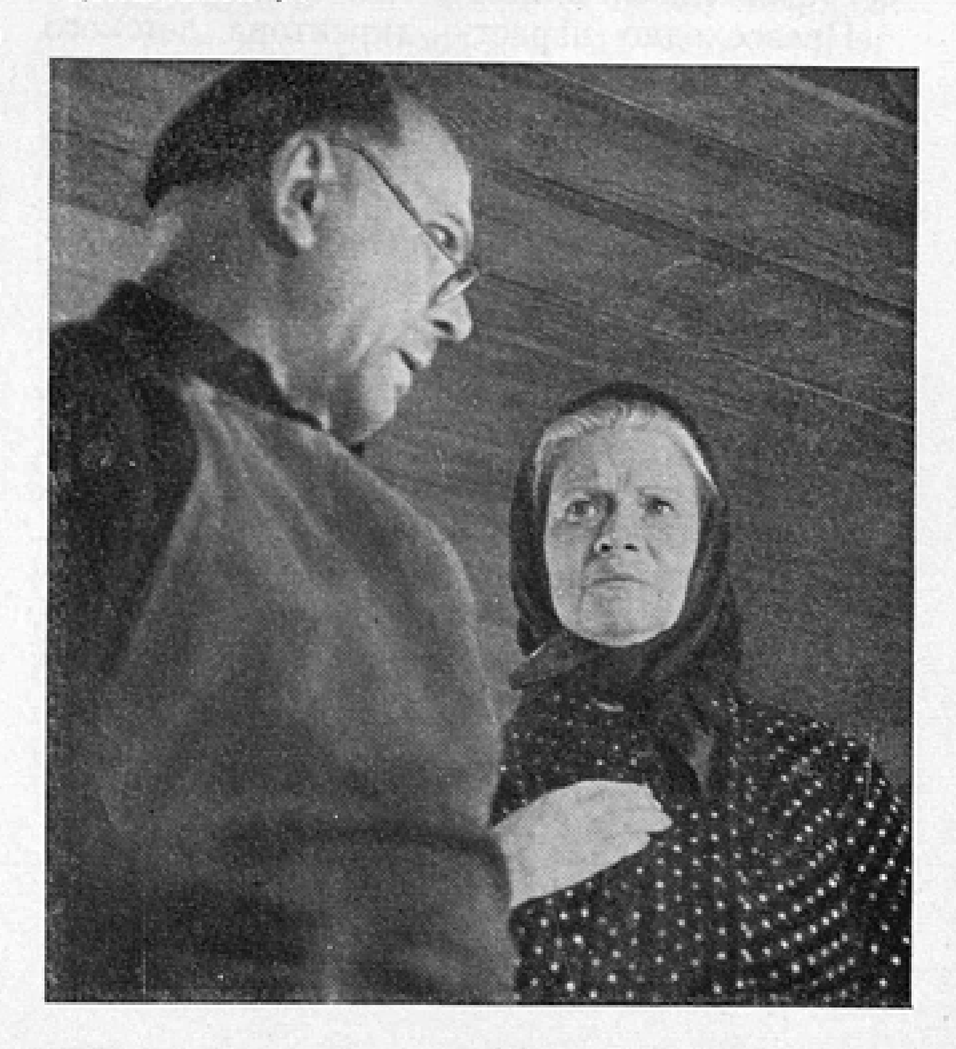
не значащий диалог, как много сказано крохотной, едва заметной паузой перед «она вас любит», как в результате всех этих «мелочей» интересны становятся для нас лица так называемого второго и третьего планов— хотя бы, например, та же Лариса, которая не упомянута даже во вступительных титрах.

Работу режиссера вообще характеризует внимание к персонажам, которых принято называть «служебными», но которых в этом фильме так не назовешь. Зрителю запомнятся и долговязый парень, нетерпеливо переминающийся с ноги на ногу в ожидании своей подружки, занятой разговором с Лосевым, пришедшим узнать что-либо о своей семье, и сама эта очаровательная девушка с ее нехитрой и милой песенкой. Режиссер не будет спешить распрощаться с этой немного смешной парой, полной обаяния юности; долго еще мы будем, как и Лосев, смотреть им вслед, и думать мы будем о том же, о чем думает Лосев, хоть в кадре этом мы его и не видим,—мысли наши будут, как и у него, чуть грустными и в то же время светлыми. И из комнаты Риты, которая могла бы оказаться дочерью Лосева, но, к величайшему счастью ее приемных родителей, не оказалась ею, мы тоже не будем торопиться уходить, вместе с Лосевым мы будем вглядываться и в портрет Пушкина, и в учебники на тумбочке, и во всю обстановку ее скромной девичьей комнаты. И даже потная от натуги, устало осклабившаяся физиономия фашистского пилота, расстреливающего в упор грузовичок, в котором увозят только что родившуюся и уже потерявшую мать будущую героиню фильма,—даже она, эта промелькнувшая на экране в течение каких-то долей секунды физиономия, окажется художественно необходимой, задержит на себе наше внимание, запомнится.

Но, разумеется, лица, которых я условно назвал персонажами второго и третьего планов, интересуют режиссера не сами по себе, а лишь в той степени, в которой они соотносятся с судьбой героини повествования— Аурики. Интересно, что сама история розысков Лосева, которая сюжетно как бы цементирует картину, дана режиссером по большей части скороговоркой, и только там, где она внутренне (а не сюжетно) перекрещивается с темой Аурики,—обретает силу и выразительность. Да и сам Лосев, который пребывает на экране едва ли не больше, чем все другие персонажи фильма, интересует режиссера, как говорится, лишь постольку поскольку. В образе этом, так же как и в образах его товарищей по аэропорту, нет той внутренней художественной закономерности, которая не только оправдывала, но и делала необходимой экранную жизнь таких, скажем, персонажей, как трогательный и смешной в своей беспомощной заботливости секретарь райкома комсомола из первой новеллы, растерянно и виновато повторяющий «Бензину дать?» в ответ на просьбу достать молока для голодных новорожденных, увозимых из разбомбленного родильного дома. Лосев и его друзья так и остались «служебными персонажами», не обрели в драматургии фильма плоти и крови, и только артистический такт и сдержанность Н. Тимофеева, исполняющего эту очень трудную и неблагодарную роль, помогают нам до какой-то степени уверовать в реальность его экранного бытия.

Сквозное действие фильма—рост и становление человеческого характера Аурики—прочерчено режиссером точно и выразительно. И в этом ему помогают отличные исполнительницы центральной роли, самый выбор которых представляется мне чрезвычайно удачным и говорит о присущей режиссеру точности художественного вúдения. Исполнительниц две: Аурику-девочку играет Лида Пигуренко, взрослую Аурику—В. Лепко. Режиссеру и обеим исполнительницам уда-

«КОЛЫБЕЛЬНАЯ»



лось добиться главного—мы поверили в единство образа, ощутили непрерывность его внутреннего развития. Они даже улыбаются похоже, эти обе Аурики, и улыбку их трудно забыть—чуть застенчивую, чуть лукавую и в то же время такую ясную и спокойно-счастливую.

О великолепном умении режиссера работать с детьми следовало бы, вероятно, сказать подробнее, но хочется отметить только одну, на мой взгляд основную, особенность этой работы, обусловившую, в конечном счете, ее успех. Режиссер относится к детям со всей мерой серьезности, с полной верой не только в искренность, но и в глубину их чувств. (Лишь кое-где в образе маленького Нику, сына диспетчера аэропорта, нет-нет да и проскользнет та самая поверхностная умилительность, которая так чужда всему образному строю картины, всем ее детским сценам.) Какой правды, глубины и поэзии полна, например, маленькая сценка, где Аурика-девочка, неуютно примостившись на подоконнике (один из выразительнейших по мизансценировке и изобразительному решению кадров фильма), с сухими глазами, но, всхлипывая, делится своими горестями с воспитательницей: «Он меня разлюбил, совсем разлюбил, никакого внимания на меня не обращает...» О превосходном эпизоде постройки дамбы уже говорилось выше: успех его в значительной мере зависит от того, что дети ощущают себя в нем полноправными хозяевами, творцами жизни, и именно так относятся к ним и строители дамбы, и режиссер фильма, и, в итоге, мы, зрители.

Превосходно играет директора детского дома Андрея Филипповича Петряну артист В. Заманский. Есть в нем что-то баталовское: неистребимо кипучая жизненная сила, ощущение всей полноты, всей радости жизни. Петряну—Заманский обладает драгоценнейшим и, увы, не так уж часто встречающимся ныне на экране свойством—он умеет мыслить. Не высказывать мысли, а именно мыслить. И оттого образ этот становится человечески самым, пожалуй, значительным в фильме. И хоть встреча с ним коротка, она не оставляет впечатления мимолетности, и мы верим, что такой человек действительно мог оказать решающее воздействие на духовное и нравственное формирование детского характера.

Изящество и тонкость режиссерской работы проявились, между прочим, и в том, что каждая из составляющих фильм четырех новелл окрашена своей особой тональностью, и тональность эта подсказана не только содержанием новеллы, но и тем временем года, к которому авторы фильма отнесли ее действие. Пыль и дым пожарищ, предгрозовая летняя духота первой новеллы, прозрачная и просветленная осенняя грусть второй (так выразительно решенная и в звуке: карканье ворон, мерный шум дождя, рокотание бульдозера), морозная зимняя оцепенелость третьей (с ее тупым, непрекращающимся стуком молотка и глухим, словно застывшим тиканием ходиков)—каждая из новелл решена в своем эмоциональном ключе, но одинаково поэтично.

Но ведь новелл-то четыре?.. Да, четыре. И четвертая решена тоже по-своему. Если говорить о времени года, то в ней, как и следовало ожидать, весна. Если говорить о происходящих в ней событиях, то их, пожалуй, больше, чем в любой другой новелле: Аурика успевает в ней полюбить, разочароваться в любимом, разлюбить и даже встретиться наконец с так долго искавшим ее отцом. Беда лишь в том, что если в первых двух новеллах судьбу Аурики-девочки решали окружающие ее хорошие люди, если в третьей новелле судьбу свою решала она сама, то в четвертой, заключительной новелле судьбу ее устраивают авторы. Они пожалели героиню, пожалели зрителя, которому, как и авторам, конечно, хочется, чтобы она встретилась с отцом. Драматургически эта новелла построена чрезвычайно ловко, но это ловкость «хорошо сделанной» пьесы. Все держится на совпадениях, случайностях, которые в качестве пружин кинематографического действия начисто, к счастью, отсутствовали в первых трех новеллах.

«Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя»,—напоминал Эйзенштейн кинематографистам слова Бабеля. В фильме не много таких мест, где кинематографические «точки» были бы поставлены не вовремя или невпопад. Но с финальной точкой всего фильма авторы чуть запоздали. Им, видимо, не хотелось кончать «многоточием»—отъездом Аурики в Сибирь и вылетом туда же Лосева. Но, думается, это «многоточие» и могло бы послужить той счастливой точкой, которая достойно завершила бы этот поэтичный, умный фильм, талантливо и правдиво рассказывающий о нашем времени, о наших современниках.

Р. Зусева

Под видом нового

На экране—новый Минск: целые кварталы домов, появившихся в самые последние годы, прекрасно распланированные и радующие глаз улицы, возникшие взамен руин и развалин, оставленных войной. Ни на секунду вас не оставляет ощущение, что город, который вам показывают минские кинематографисты в фильме «Любовью надо дорожить» (режиссер С. Сплошнов, авторы сценария М. Березко и С. Сплошнов), нов, молод и современен.

К сожалению, молодости и новизне зданий не соответствует драматургический материал, привлеченный авторами картины. И сам конфликт, и пути, которыми он разрешается, и, наконец, нравственные критерии, определяющие поведение молодых героев, удивительно архаичны.

О чем, по замыслу авторов, должен был рассказать фильм? Очевидно, о честности, о доверии, которые в нашем социалистическом обществе являются основой взаимоотношений людей, о готовности коллектива прийти на помощь оступившемуся или попавшему в беду товарищу. Но избранный авторами сюжет, и в первую очередь его центральный конфликт вступают в коварное противоречие с этой задачей.

Героиня фильма Катя—одна из лучших производственниц камвольного комбината, ее знают и ценят подруги, как человека доброго, честного и отзывчивого. И вот случилось непредвиденное: санитарная комиссия во время очередного обхода общежития обнаружила в постели у Кати мотки ниток, несомненно украденных на комбинате. В жизнь героини входит трагедия, связанная с несправедливым обвинением и невозможностью тут же его опровергнуть.

Таков центральный сюжетный узел, определяющий дальнейшее развитие действия в фильме и поведение его героев; таков кульминационный момент картины—именно он подводит нас к авторским представлениям об этических идеалах, о новой, советской морали.

Итак, фильм о честности и верности. Но давайте на минуту задумаемся: стоит ли нам, зрителям, неумеренно радоваться и умиляться по поводу того весьма скромного факта, что лучшая ткачиха и комсомолка действительно оказалась честным человеком, а не мелкой воровкой?

Следует ли считать крупной победой то, что товарищам Кати удалось (причем с большим трудом!) вернуть честную девушку к станку? Ведь, по существу, поспешное и непродуманное увольнение героини, которая еще вчера была «гордостью комбината», является возмутительным и недопустимым в дни, когда даже людям, действительно совершившим антиобщественные проступки, оказывается доверие и помощь коллектива.

Между тем ни сама Катя, ни ее друзья, видимо, не чувствуют себя оскорбленными «сверхбдительностью», проявленной администрацией, и, поскольку честность Кати оказалась доказанной—благодаря добровольному (и, в общем, случайному) признанию подлинной виновницы кражи,—все заинтересованные лица с удовлетворением возвращаются к своим станкам.

Заключено ли в таком решении вопроса представление о гордости и человеческом достоинстве, свойственных молодым советским рабочим? Получили ли герои фильма возможность действовать, мыслить и чувствовать в соответствии с подлинными законами и логикой жизни?

Когда несправедливое и ни на чем не основанное обвинение в воровстве падает на молодую гувернантку в рассказе А. П. Чехова «Переполох», то социальный и психологический смысл этой ситуации, глубоко оскорбительной для честного, но подневольного и потому беспомощного человека, ясен и точен. Однако драматургический конфликт, органичный для одной общественной формации, выглядит нелепым и безнадежно старомодным в ином, противоположном мире человеческих и социальных отношений. Он, этот конфликт,

не только не помогает авторам в создании характера нашей современницы, но, напротив, превращает всю драму Кати в мыльный пузырь, лопающийся при первом же, даже самом легком прикосновении к нему. (Заметим, что самый факт несправедливого обвинения значительно больше взволновал, обидел и оскорбил молодую чеховскую героиню, чем советскую девушку Катю, которая за волнениями, связанными с поведением своего жениха, почти «забывает» реагировать на обиду, нанесенную ее рабочей гордости.)

●

Режиссер Н. Фигуровский поставил на киностудии «Беларусьфильм» картину «Весенние грозы» по написанному им же сценарию.

События, происходящие в этом фильме, относятся к послевоенным годам. Но философская позиция сценариста и режиссера Н. Фигуровского, нравственные выводы, которые предлагаются по ходу действия фильма зрителям, оказываются не имеющими ровным счетом ничего общего с современностью.

Обратимся к сюжету картины. Героиня фильма Ольга, вернувшаяся из немецкого плена на родину, к своему горю узнает, что муж, считая ее погибшей, женился на другой женщине, которую он искренне полюбил и с которой его связывают общие научные интересы (Виктор и Галина Бороздины— математики). Несмотря на любовь Виктора к Галине, между Ольгой, которая становится актрисой плавучего театра, и ее бывшим мужем вскоре возникает непродолжительная любовная связь. В результате Ольга (уже после вторичного разрыва с Виктором) становится матерью. Старик актер Ковалев, полюбивший Ольгу и привязавшийся к ней, усыновляет ребенка. Ольга с годами становится хорошей актрисой, а Виктор с Галиной получают ученые звания.

Была ли возможна в жизни подобная коллизия? Несомненно, и художник вправе обратиться к ней, но для того, чтобы показать, какие сокровища души и ума проявляют герои фильма в трагической ситуации, требующей от каждого из действующих лиц величайшего такта, глубокой человечности и безупречной честности перед самим собой и своими близкими. Итак, каково же нравственное кредо писателя, решившегося проникнуть в самые сокровенные уголки человеческой души? Какова жизненная философия, определяющая поступки героев, и в какой мере она является выражением этических норм наших дней?

В подробной экспликации, предпосланной Н. Фигуровским режиссерскому сценарию, содержится последовательное, подкрепленное и развитое затем всем драматургическим построением сценария изложение его теоретических позиций. Если мы внимательно проанализируем их, то неизбежно придем к выводу, что предложенные автором драматические решения чужды всему духу нашего искусства и нашей морали.

В своей режиссерской экспликации Н. Фигуровский пишет: «Жизнь есть очень сложный процесс, в котором страдание и душевная неустроенность порождают иногда такие великие творения, как сонаты Бетховена, а благополучие и моральная осмотрительность лишь приводят к благопристойной скуке Пьера Грассу и тысяч ему подобных мещанствующих художников».

Трудно спорить с автором этого утверждения по поводу трагической и гениальной фигуры Бетховена (заметим только, что благополучие само по себе отнюдь не является мещанской категорией). Но как быть с не менее гениальными явлениями искусства, которые, в отличие от сонат Бетховена, порождены гармоническим складом души и ума художников? Как совместить творчество этих художников с тезисом Н. Фигуровского, подтекстом которого является если не необходимость, то по крайней мере желательность страдания, как якобы наиболее могучего творческого стимула?

Автор настойчиво проводит в своем сценарии мысль о том, что страдание и горе являются плодотворной средой для проявления человеческих талантов. Так, Ольга сумела сделаться актрисой только потому, что разрыв с Виктором, лишивший ее личной жизни, сконцентрировал душевные силы героини на ее профессиональной деятельности. Каждый из героев сценария, сколько-нибудь удачно и по праву причастный к творчеству, несчастен: старик Ковалев, усыновивший ребенка Ольги, несчастен потому, что чувствует себя глубоко одиноким; Ольга несчастна потому, что любит Виктора, и уверена, что никогда никого не сможет больше полюбить; Боровская, старая актриса, которая всю жизнь любит Ковалева, несчастна потому, что Ковалев любит Ольгу. Как бы для того, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений по поводу прочной взаимосвязи, существую-

щей между личными несчастьями человека и расцветом его творческих сил, автор вкладывает в уста Ковалева следующие слова, обращенные им к Ольге: «Ты стала артисткой большой, настоящей. Ну что ж, за это ему (имеется в виду бросивший Ольгу муж.—*Р. З.*) спасибо!»

Фигуровский говорит о своих героях, что они «не пугаются душевных страданий, не бегут от них». Пожалуй, еще меньше боятся они навлекать страдания на других, и это логично, если встать на позицию автора, ибо если без страдания нет или почти нет творчества, то кто вправе судить этих людей за бессердечность и по каким законам?

Нет нужды говорить о том, что подобная концепция в корне расходится со свойственным советскому человеку представлением о гармонической личности и наиболее благоприятных условиях для ее всестороннего развития.

В режиссерской экспликации и в самом сценарии содержится много теплых и даже вдохновенных строк, посвященных человеческому творчеству, талантам в области искусства и большой науки. «Единством темы служит стремление героев к творчеству, стремление, побеждающее все сомнения и противоречия страстей», «В служении цели (имеется в виду творчество, реализация таланта.—*Р. З.*) герои видят свой подвиг, свое жизненное назначение», «Именно в творчестве, а не в покое и не в благополучии—счастье»—все эти положения на первый взгляд как будто бы выражают собой присущее нашему обществу уважение к таланту, к личной одаренности. Однако, как это ни странно и ни противоестественно (поскольку речь идет о произведении художника, живущего и работающего в наши дни), есть в комплексе нравственных представлений автора нечто, что заставляет нас вспоминать о давно забытых эстетических и идейных позициях западного декаданса. В рассуждениях сценариста мы неожиданно для себя улавливаем отголоски враждебной гуманизму уайльдовской теории Красоты как Абсолюта. Вспомним, что в понимании Оскара Уайльда красота—высший из талантов, присущих человеку, и дающий его обладателю право на анархическое освобождение от морали и ее догм. А разве автор режиссерского сценария «Весенние грозы», весьма уважительно говорящий о творческих открытиях героя в области математики, не присваивает ему моральное право бесчестно относиться к Галине, которая, несмотря на наносимые ей обиды, обязана быть ему полезной на каких-то этапах работы? И разве сама Галина, умный и достойный человек, не убеждена самым искренним образом в том, что добровольное мученичество, связанное для нее с продолжением их совместной работы, является естественной данью, которую она, рядовой человек, обязана платить таланту?

Итак, талант—это божий дар, ставящий человека над ему подобными, или, говоря иными словами, талантливый «сверхчеловек» будто бы имеет право на антиобщественное поведение.

Подобная постановка вопроса не имеет ничего общего с нашим пониманием проблемы личного и общественного.

Но если все до сих пор сказанное относится в первую очередь к сценарию, то, может быть фильм внес какие-либо существенные коррективы в «теоретические» выкладки Н. Фигуровского? Быть может, герои, представшие перед нами на экране, выгодно отличаются от людей, с которыми мы впервые познакомились на страницах сценария?

Увы, кинематографическое прочтение если и отличается от своей литературной первоосновы, то только в худшую сторону. Тяжкая жизненная ситуация оказалась в фильме разменённой на мелодраматический рассказ о «роковом треугольнике», воскрешающий в памяти дух и стиль незабвенных литературных приложений к дореволюционной «Ниве», а страдания героев—те самые страдания, на которых автор и режиссер фильма выстраивал в сценарии свои концепции,—на экране превратились в жалкое нытье. Нельзя же всерьез отнестись к слезам, проливаемым героиней, которая, заламывая руки, не забывает при этом декоративно окутать себя газовым шарфом!

Весьма мало похож в фильме на страдальца и Виктор Бороздин, засыпающий праведным сном в ночь появления в его доме «воскресшей из мертвых» Ольги.

Трудно решить, чего в данном фильме больше—безвкусицы, эмоциональной безграмотности, или самой банальной мещанской вульгарности, беспомощных претензий на глубокомыслие, или стремления к пошлой «красивости» в духе дореволюционной «Золотой серии».

●

Веселую комедию поставила недавно молодая Таллинская киностудия—широкоэкранный фильм «Озорные поворсты» (авторы сценария Д. Нормет и Ш. Стерн, режиссеры

Ю. Кун и К. Кийск). Милые, красивые и очень довольные своей жизнью люди с увлечением и мастерством занимаются в свободное время мотоспортом. Мотоциклетные гонки и состязания, снятые весьма профессионально и эффектно, вносят с собой в фильм специфически спортивную, чем-то подкупающую атмосферу веселой напряженности и беззлобного, дружеского соревнования, заражающего вас своим азартом. Среди гонщиков—люди с самыми разнообразными характерами: шутники и застенчивые молчальники, «однолюбы»—ничем, кроме мотоциклов разных марок (с колясками и без них), не интересующиеся, и страстные филателисты, убежденные холостяки и влюбленные молодожены—одним словом, все это очень похоже на живой и «доподлинный» молодежный коллектив, объединившийся для того, чтобы сообща заниматься увлекательным спортом. Хорошо? Несомненно, особенно если учесть, как бедны мы картинами о спорте.

Но есть и в этой ленте (не претендующей, впрочем, в отличие от «Весенних гроз», на серьезные философские обобщения) конфликты и сюжетные ситуации, «выдержанные» в литературных «подвалах», не свойственные ни нашему времени, ни современному характеру.

Нельзя считать удачной, а главное, свежей ситуацию со знаменитым спором, предметом которого является сердце ничего не подозревающей девушки. Чванливый и самовлюбленный чемпион заключает с друзьями пари, воскрешающее худшие гусарские нравы, и— хотят или не хотят авторы фильма (мы склонны думать, что они сами не в восторге от этого сюжетного хода)—зритель же не может забыть, что за всеми встречами, разговорами и размолвками молодых героев стоит один и тот же роковой и щекотливый пункт—растает ли «льдышка» Вайке от умелого обращения новоявленного донжуана или же Райво будет посрамлен, а девушка сохранит и даже упрочит свою репутацию недотроги. Зритель с удовольствием выбросил бы из головы этот пошлый спор, но авторы фильма время от времени напоминают ему о знаменитом пари, и он, помимо своей воли, снова и снова возвращается к движущей всем развитием сюжета ситуации—«устоит или не устоит?»

Фильм Рене Клера «Большие маневры», в котором молодой и блестящий улан также обещает «друзьям по оружию» сломить к определенному сроку сопротивление женщины, слывущей в маленьком провинциальном городке неприступной, является, по существу, трагической лентой—не только потому, что героиня разочаровывается в своем возлюбленном, и не потому, что молодой улан слишком поздно понял, что обманутая и выставленная им на всеобщее посмешище женщина дорога ему, как никто и ничто на свете,—в фильме есть горькое и страстное раздумье автора, который с грустью и неприязнью взирает на жизнь, на то, как людская пошлость и душевная грубость губят доверчивого и милого человека, созданного для нежности и счастья.

Заметим, что у Рене Клера ситуация, при которой люди от нечего делать, для забавы заключают бессмысленное и оскорбительное пари, рассматривается как поистине трагическая ситуация; в советском же фильме она превращается почему-то всего-навсего в повод для милой комедии, веселых кви-про-кво и смешных приключений.

●

В каждом из названных фильмов есть неоспоримые приметы современной нам жизни: подъемные краны последней конструкции, мотоциклы новейших марок и т. д. И в то же время живут в этих картинах люди, поведение и чувства которых даже при самом снисходительном отношении могут быть отнесены лишь к далекому прошлому.

Слов нет—изменения, происходящие во внешнем облике страны, проще показать на экране. Бесконечно труднее подметить порой неуловимые, постепенно накапливающиеся и дорогие нам сдвиги в человеческой психологии. Вероятно, поэтому в наших фильмах нередко ультрасовременный быт мирно уживается с мышлением, которое не поднимается над уровнем мышления обывателя минувшего века.

Подобными «совмещениями» грешат, к сожалению, и многие другие фильмы.

Мы говорим, что киноискусство должно обгонять жизнь, а оно сплошь да рядом никак не поспевает за ней и отстает подчас на десятки лет, за которые успела произойти революция в умах и сердцах людских. А зрителям хочется, чтобы экран отражал не только технические новшества, но прежде всего те изменения, которые время, история и социалистический общественный уклад вносят в облик человека, в его отношение к окружающему миру.



Вера Шитова

По особому заказу

Все, должно быть, знают незатейливое развлечение школьников: берутся названия популярных кинокартин, и из них составляется веселый рассказик, в котором «Сверстницы» выходят замуж за «Искателей», а «Жених для Лауры» изменяет своей нареченной и, оставив ей одни только «Разбитые мечты» да «Утраченные грезы», отправляется к «Девушкам с площади Испании».

Автор этих строк уже давно не сидит за партой. Но, раздумывая над несколькими грузинскими фильмами, увиденными недавно, я с большой долей смущения поймала себя на не слишком почтенном для моего возраста желании... перезнакомить героев между собой. И в самом деле, в гостинице, сооруженной у лазурных вод озера Рица авторами фильма «Прошлым летом», с радостью примут таких постояльцев, как примирившуюся супружескую чету из фильма «Нино», и бойкую девочку Манану с ее бабушкой и дедушкой, и даже убеленного ранней сединой бывшего главного инженера Мераба, который понес заслуженную кару в фильме «Приговор», отбыл свой срок и теперь уж не отказался бы провести здесь недельку-другую в обществе своих очаровательных детей и благоприобретенного друга—прокурора.

Так и видишь их всех, объединившихся за богатым пиршественным столом, довольных «хорошими концами», преисполненных нежнейшей любви не только друг к другу, но прежде всего к своим создателям—сценаристам и режиссерам, которые сделали для благополучия своих героев все, что только могли.

Им будет петь квартет гибких юношей в расписных рубашках; в их честь спляшет ансамбль повзрослому старательных маленьких танцоров в черкесках и с кинжальчиками; для них полетят кверху бешеные палочки подрагивающего плечами ударника—короля гремящего джаза. И даже—если уж им особенно повезет!—к их столу, зазывно улыбаясь, сверкая наготой низко открытых плеч, подойдет бывшая официантка Элисо—в том, разумеется, случае, когда она согласится прервать исполнение своих обязанностей восходящей кинозвезды, ставшей женой молодого, но вполне знаменитого режиссера...

В самом деле, действующие лица всех этих, вроде бы столь отличных по жанру, картин—кровные родственники.

Это их родство определено близостью исходных творческих позиций авторов нескольких фильмов, выпущенных под маркой студии «Грузия-фильм» в году тысяча девятьсот пятьдесят девятом.

Это их родство определено прежде всего общностью «адреса получателя», каким его видели для себя создатели «Нино» и «Мананы», «Прошлым летом» и «Приговора».

«Кто он, будущий зритель моего фильма? Кто он, тот реальный человек, который, заплатив за билет свои три-четыре рубля, займет место в зале кинотеатра?»—может быть, сценарист и режиссер и не занимаются поисками ответа на эти вопросы. Но разве они не дают такого ответа всем пафосом своего творчества? И разве критик, оценивающий их произведение, не может вынести суждение о нем, еще и представив себе того зрителя, для которого на этот раз была пущена в ход вся огромная и сложная машина кинопроизводства?

Попытаемся разобраться в фильмах, выпущенных грузинскими кинематографистами в минувшем году, и с этой точки зрения. Какому зрителю оказались предназначены, к примеру, такие фильмы, как «Прошлым летом» и «Приговор»?

Итак, мы уже сказали: действие кинокомедии «Прошлым летом» (режиссеры Г. Цулая, Н. Ненова) происходит на берегу озера Рица, в среде курортников. Но разве видим мы здесь реальный воскресный день реальной трудовой недели? Нет, перед нами «организованные обстоятельства», в коих действующие лица могут быть максимально отлучены от времени, от правды.

Судите сами: в течение полутора часов вам показывают, как некая «девушка с голосом», официантка ресторана, рвется в кинематограф, делая это сугубо нескромно. Изо всех сил старается она очаровать кинорежиссера, и, хотя он, как и полагается в комедии, оказывается модным портным, героические усилия обольстительной официантки не пропадают даром. Проживающий в белой гостинице инкогнито режиссер Зураб избирает Элисо в героини своей картины и заодно предлагает ей руку и сердце — ведь, как учит нас международный опыт кинематографа, режиссеру и положено снимать собственную жену... Зурабу повезло вдвойне и втройне: во-первых, он открыл талант, во-вторых, обеспечил собственное счастье, в-третьих, получил готовый сценарий для фильма: как мы узнаем из пролога, дни, проведенные в белой гостинице, легли в основу сюжета снимаемой им картины. Вот как полезно учиться у жизни — разумеется, в том только случае, если она будто бы сама собой складывается в завлекательный роман.

Однако еще задолго до приезда Зураба в белую гостиницу успел сложиться сладенький эталон киносценария о девушке, которая героически борется за то, чтобы зритель смог увидеть на экране образцовое киноревю. Сколько их уже было, этих девушек, которые организовывали оркестры и ставили оперетты, заменяя по ходу дела заболевшую или раскапризничавшуюся приму. Сколько их уже было, этих темпераментных жриц святого искусства, уламывавших миллионеров или модных композиторов, прорывавшихся в кабинеты антрепренеров...

А как плохо было бы Зурабу, если бы три с небольшим года тому назад на экраны не вышел фильм «Карнавальная ночь»: ведь напрасно директор гостиницы Александр, второе главное действующее лицо фильма, маскирует отсутствие собственной первородности — под его белым чесучовым кителем мы без всякого труда узнаем нашего общего знакомого, директора клуба Огурцова... Ведь это он — как и положено Огурцову! — глушит здоровую инициативу отдыхающих, которые рвутся служить музам в самодеятельных концертах, он остается глух и слеп к талантам Элисо, он мешает коллективному веселью отдыхающих своими «мероприятиями».

Как, в самом деле, спасительна, как попросту удобна бывает вот такая ссылка на типичность! Бери «типическое явление», переодевай его в другой наряд, переноси на тысячу километров от основного оригинала — и дело с концом... Ну как тут не соблазниться, если этот оригинал к тому же еще утвержден успехом у зрителя: истина не потускнеет от повторений, а взять ее в готовом виде куда легче.

Именно так, на странном стыке стандарта венской «музыкальной истории» и бродячего мотива отечественной кинокомедии (ведь и Огурцов — это на новом этапе Бывалов из «Волги-Волги»), возник этот фильм, лишенный сюжетной и образной самостоятельности. Так, а не иначе и родилась эта «сюита перепевов».

Вот Элисо и Зураб поочередно проваливаются в глубокую яму; вот Зураб неосторожно ступает мимо мостков и оказывается в воде; вот он разбужен песней Элисо и «как зачарованный» идет на ее голос; вот влюбленные ссорятся, и Зурабу достается незаслуженная пощечина, — все это из одной «оперы». Из нее же неожиданный вызов Элисо на киносъемку, волшебное превращение салона гостиницы в блистающий роскошью зал ресторана, счастливая «случайность», по которой подавляющая часть отдыхающих оказывается вооруженной саксофонами, трубами, барабанами и в мгновение ока занимает места на эстраде.

А вот примеры иного толка: директор гостиницы Александр рассыпается в любезностях перед мнимой знаменитостью и грубит скромным молодоженам, произносит речь о том, что его долг — не дать людям отдыха от культурно-массовой работы, вступает в конфликт с подчиненным ему здоровым коллективом, одержимым любовью к искусству.

«Экспортные» штампы мирно соседствуют с «местными».

...Знаете ли вы, что такое «махагон»? Это экзотическое слово обозначает оттенок краски для подцвечивания волос; на листке, приложенном к тюбику краски, некая зарубежная фирма обещает человечеству резкое увеличение потенциала женской красоты. Вы смотрите фильм «Прошлым летом», и перед вами предстает картина, написанная краской из упомянутого тюбика.

Какому же зрителю адресована эта кинокомедия? Кто назовет ее «своей»? Думается, что фильм сможет понравиться... ну, хотя бы вот этой девушке с волосами, отливающими уже не просто блеском медной проволоки, а чем-то особенным, «махагоновым». Ей, юной, но уже знающей, «что к чему», нетребовательной и одновременно полной претензий. Как завороженная бредет она по жизни, сличая встречных с картинками из модного журнала.

Этот фильм для нее как воплощенная греза: мод-

ный курорт, множество мужчин—солидных, с «положением», с карманами, полными денег, знойная атмосфера романов. Здесь в равной степени можно приятно провести время и поймать за крыло свой «шанс»—ну, к примеру, «показаться» приехавшему на натуру кинорежиссеру, получить вожделенное приглашение сниматься...

Разумеется, эта девушка не так уж наивна, чтобы не понимать—перед ней на экране всего лишь откровенный и даже просто неискусный муляж. Но фильм соответствует ее общим пожеланиям к кинематографу, который, по ее представлениям, должен «красиво» показывать «красивую» жизнь и принимать всерьез абсолютную ценность модного разреза глаз и юбок.

●

Казалось бы, герои фильма «Приговор» должны решительным образом протестовать против самой возможности соседства с благодушной компанией поклонников таланта Элисо: ведь пока те влюблялись, ссорились, капризничали, эти жили в трудах, волнениях и муках. Вот инженер Мераб Джапаридзе: он совершил непоправимую производственную ошибку, ставшую причиной катастрофы, он виноват в гибели молодого, по всей видимости, талантливого инженера Зураба. На его голову падает позор судебного приговора, он теряет жену, не вынесшую горя, сходит с ума в тревоге о детях, оставшихся сиротами. Он оказывается в страшной среде матерых уголовников, вдали от родных мест, на строительстве дороги в Сибири, искупает свою вину и возвращается домой, на пепелище былого счастья.

Так умолкни же, сладкоголосая Элисо! Призадумайся лучше над этой горькой историей о человеке, который сначала пал, а потом возродился. Пусть будет стыдно вам, неразумные супруги из фильма «Нино»: вас качала буря в стакане воды, а рядом с вами разворачивалась доподлинная драма. И ты, маленькая неблагодарная Манана, ты мучила свою бедную бабушку, а дети инженера Мераба по ночам тихо плакали в подушку...

И все же веселье в белой гостинице не будет нарушено приходом Мераба: сопоставление мира идей и образов «Приговора» с идеями и образами фильма «Прошлым летом» окажется всего лишь сопоставлением двух различных условностей двух различных схем—условной схемы «неприятной» и условной схемы «приятной». Не более того.

Литературная заданность, холодный расчет так же сильно ощущаются в сценарии «Приговора», как и в фильме «Прошлым летом». Его авторы—сценаристы И. Чавчанидзе и Г. Лордкипанидзе, режиссер Л. Хотивари—не стали затруднять себя поисками непосредственных жизненных впечатлений, которые помогли бы открыть еще неоткрытое. Вместо этого они воспользовались небогатым набором чертежных приспособлений, которыми и набросали сухие линии, соединяющие героев. Линии, всегда идущие по прямой и ни разу не выходящие за пределы лимита кратчайшего расстояния между двумя точками.

Мераб Джапаридзе упорствовал, не прислушиваясь к голосу молодого инженера, который настаивал на скорейшем сооружении стока для дождевых вод. Почему Мераб поступал так, а не иначе? Да просто потому, что ему это было положено по выкройке «производственного сюжета», осложненного стихийным бедствием. Когда же придет конец этой набившей оскомину ситуации, при которой начальник стройки—он же директор завода—в карьеристском запале будет нарушать элементарнейшие требования техники безопасности? Доколе будет умножаться число молодых энтузиастов, гибнущих на пороге счастливой женитьбы?

Мераб пытается обмануть прокурора, прибывшего на расследование обстоятельств катастрофы. И, конечно же, его, Мераба, выдает жена: ведь, по ее словам, он не раз отказывался прислушаться к тревожным сигналам инженера. Доколе же наивные, как младенцы, жены будут «случайно» поставлять улики следственным органам?

Мераб и прокурор по головокружительной горной дороге спешат к умирающему Зурабу—нужна очная ставка. Машина терпит аварию и низвергается в пропасть. Прокурор тяжело ранен. Но вы уже догадались, что Мераб потащит прокурора на себе и обязательно спасет человека, которому он только что признался в преступлении. Спасет, а потом еще и даст ему для переливания свою кровь...

Мераб приговорен к должному сроку исправительных работ в колонии. Мы видим его в тюремном вагоне, рядом с отпетыми бандитами. Мелькают татуированные спины, босые ноги, засаленные ватники. Звучит под гитару романс—еще один романс, который наверняка будет подхвачен поклонниками блатной «лирики»... Сколько раз вот так уже пели под гитару не желающие чтить уголовный кодекс, сколько раз нам показывали вот такого главаря камеры, как этот король уркаганов по кличке «Верзила»—с окурком, прилипшим к нижней губе, окруженного прихлебателями.

Мераб подъезжает к колонии. Сибирь. Зима. Машина с заключенными пробирается по занесенной снегами дороге. А навстречу ей с песнями, под заливистые переборы гармошки мчит веселый санный поезд. «Настоящая жизнь» проносится мимо... Доколе еще она будет «проноситься» мимо провинившегося героя с такой вот удручающей наглядностью?

В этом фильме ничто не происходит само по себе—здесь все, так сказать, утилитарно. Даже жена Мераба умирает только для того, чтобы освободилась площадка для благородного поступка прокурора, берущего на воспитание осиротевших детей осужденного им преступника. Вот они снова—и в этой картине,—с умыслом организованные обстоятельства, которыми в фильме заменено непосредственное течение жизни...

Да, конечно, драматург всегда «организует» обстоятельства, создавая сюжет произведения. Но ведь и в этих обстоятельствах герои произведения подлинно художественного всегда располагают должной мерой свободы своей воли. Ведь они живые люди, а не бездушные фигурки, которых можно бестрепетной рукой переставить с поля «е-2» на поле «е-4».

«Ты должен совершить то-то и то-то»,—повелевает персонажам автор сценария. И они повинуются ему пассивно и беспрекословно: один идет против самых обычных доводов рассудка, другой умирает, третий совершает акт доброты... И все это только потому, что «так нужно».

Но позвольте, кому это нужно? Кто будет признателен за это неутомительное путешествие по накатанной до зеркального блеска колее общеизвестного?

И здесь мы снова оказываемся лицом к лицу с проблемой зрителя. Берем на себя смелость утверждать: демонстрация «Приговора» не нанесет ущерба финансовым планам проката—фильм наверняка не только окупится, но и даст известную прибыль, ведь такие фильмы не только смотрят—на них плачут, их обсуждают за семейным чаем, их рекомендуют знакомым.

Да, кинематографисты все еще могут опираться на группу зрителей, которые продолжают восхищаться фильмами подобного рода. Еще существует спрос и на уголовный сюжет, и на семейные идиллии, и на роняющих слезу героинь. И некоторые авторы пользуются кредитом наивного зрительского доверия к ловко спроектированным «сложностям» жизни, они все еще радуют публику «говорящими деталями», вроде кипящего чайника в бараке, где происходит драка заключенных, аквариума с рыбками, к которому подходит прокурор, детского одеяльца, которым укрывает дочку Мераба этот суровый страж законности...

Фильм «Приговор»—«свой» у людей, которые приходят в кино, чтобы поплакать, как фильм «Прошлым летом» «свой» у тех, кто идет в кинотеатр «провести время». В этой адресованности пассивным потребителям искусства—будь то девушка с «махагоновыми» волосами или ее чувствительная мама—заключена внутренняя общность двух этих работ. Они сделаны «по особому заказу», скроены из отработанных материалов, сшиты бестрепетной ремесленной рукой. Унылым арифметическим плюсом присоединяются они в сознании к ряду своих единородных близнецов, ничего не прибавляя к искусству, а значит, всякий раз что-то отнимая у него.

Н. Коварский

Успех дебютантов

Студии наши вымощены благими намерениями. Сколько раз говорилось о том, что необходимо ставить фильмы, в которых соединялись бы несколько короткометражных новелл. Связь между этими новеллами может быть свободной, а может быть и жесткой—в последнем случае каждая новелла развивает и продолжает сюжет предыдущей. Идея подобной короткометражной программы отнюдь не нова—напомню опыт наших «боевых киносборников».

Работа над такой программой—лучший способ проверить и способности и умение молодых режиссеров. Увы, несмотря на очевидность этой истины, ни один из много раз задумывавшихся сборников новелл до сих пор реализован не был. Молодому режиссеру сразу поручается полнометражный фильм, и он часто падает жертвой этого порой излишнего и ему самому ненужного доверия.

Литовская студия сломала эту дурную традицию благих, но неосуществленных намерений и поставила фильм из четырех новелл, сценарии которых либо представляют собой экранизацию литературных произведений, либо написаны специально для картины. Три из этих новелл поставлены режиссерами, для которых эта работа была первой самостоятельной режиссерской работой. Общее художественное руководство принадлежало В. Жалакявичусу, он же осуществил и постановку четвертой новеллы.

Не все новеллы в фильме одинаково удачны, но в целом все они отмечены таким высоким профессионализмом, такой режиссерской и операторской культурой, что не случайно этому фильму присуждена была первая премия на недавнем прибалтийском кинофестивале. Мне довелось видеть товарищей из Вильнюсской студии в тот момент, когда они отправлялись на этот фестиваль, происходивший в Риге. Грусть была написана на их лицах, грусть по поводу того, что им, наверное, придется возвращать кубок—переходящий приз, полученный весной 1959 года на театральном и кинематографическом фестивале «Прибалтийская весна» за фильм «Адам хочет быть человеком». Этот фильм был свидетельством одновременно и рождения и зрелости литовской кинематографии.

Литовским кинематографистам не пришлось отдавать кубок. Они сами не понимали, что сделали фильм интересный и яркий, выдвинув трех новых режиссеров, каждый из которых вправе претендовать отныне на более крупную самостоятельную работу.

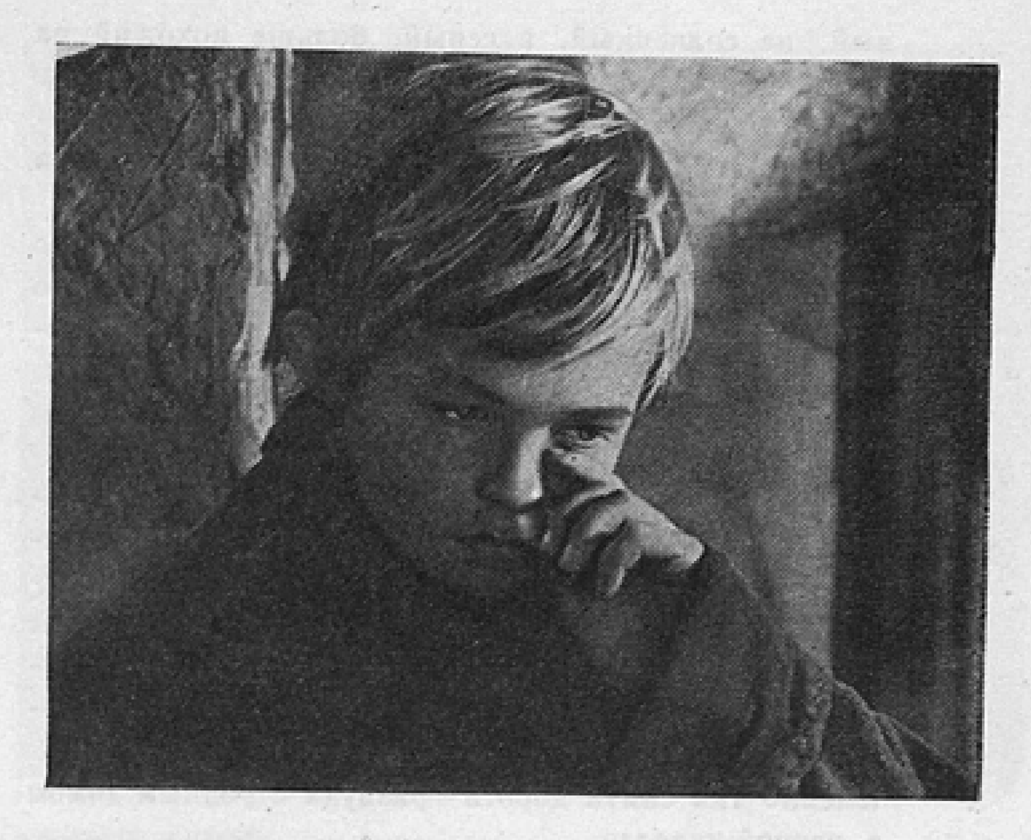
Литовская студия заслуживает премии не только за качество фильмов, но и за инициативу и за успех в области воспитания своих национальных кадров и, наконец, за то, что победа на прошлом фестивале не вызвала у ее коллектива самоуспокоенности, а мобилизовала на новые поиски.

●

«Живые герои»*—фильм четырех режиссеров—посвящен теме в высшей степени традиционной. Это тема «золотого детства», которого не было. Лишь последняя, четвертая новелла меняет тему, рассказывая о детях наших дней.

Сколько страниц посвящено было в прозе прошлого века безмятежной идиллии «золотого детства». И нужна была беспощадная мысль Горького, чтобы разоблачить эту идиллию и показать, что в обществе, основанном на эксплуатации, у подавляющего большинства человечества отнято все человеческое, в том числе и детство.

Проданное, украденное детство—вот тема первой новеллы «Нам уже не требуется», поставленной режиссером М. Гедрисом (он же автор сценария) по новелле Ю. Балтушиса и снятой операторами



«ЖИВЫЕ ГЕРОИ»

Д. Печюра и Р. Верба. Каждую весну кулаки «покупают» подростков в пастухи. Так и на этот раз—кулак приезжает и покупает детство мальчика Иозукаса. О нем и сам покупатель говорит, что он «червяк, а не мужчина», и товарищи по школе дразнят его, что он «мало каши ел», и спорят, смотря со двора в окно избы, купит кулак Иозукаса или откажется от него. Все эти эпизоды—прощание родителей с сыном, напутствия матери, чтобы в доме, где он будет жить, он старался быть «меньше макового зернышка», не лез никому на глаза и молчал перед всеми, споры детей, купят Иозукаса или нет, радость отца по поводу того, что в избе уже два кормильца и теперь можно одного из оставшихся сыновей отдать в духовную семинарию,—сняты и поставлены так, что, кажется, перед нами обыденная жанровая сцена, каждодневно повторяющаяся. В ней нет ничего необычного, из ряда вон выходящего, исключительного. И оттого, что это все—и изба, в которой сидит кулак, и день, серый, невзрачный, рядовой, и сцена прощания—так обыденно, так подчеркнуто заурядно,—еще резче выступает трагический мотив продаваемого детства. Не плачет мать, отец даже как будто радуется, спокойно сидит кулак, равнодушны дети—с каждым из них это может случиться, и Иозукас, «золотое детство» которого продают,—тоже спокоен.

А дальше, вслед за отъездом кулака и Иозукаса из родной деревни, идет лучший эпизод новеллы (и один из лучших во всем фильме)—дорога. Весенняя грязь и распутица, колеса телег проложили глубокие колеи в грязи. Медленно бредут по грязи ноги лошадей. Весенний день, но не яркий, не бур-

---

* «Живые герои». Производство Литовской киностудии, 1959.

«Нам уже не требуется» (по новелле Ю. Балтушиса). Автор сценария и режиссер М. Гедрис. Операторы Д. Печюра, Р. Верба.

«Соловушка». Сценарий В. Жалакявичуса. Режиссер Б. Браткаускас. Операторы А. Араминас, В. Kряунявичус.

«Последний выстрел». Сценарий Г. Шаблявичуса. Режиссер А. Жебрюнас. Оператор И. Грицюс.

«Живые герои». Сценарий А. Чекуолиса, В. Жалакявичуса. Режиссер В. Жалакявичус. Оператор А. Моцкус.

Композитор фильма Э. Бальсис. Звукооператоры Ю. Батунерис, П. Липейка.

ный, не солнечный, а серый, больше похожий на осень, чем на весну. Унылый придорожный пейзаж. Голые верхушки деревьев. И дорога и пейзаж выбраны и сняты так, что они кажутся пронизанными какой-то щемящей тоской, унынием, грустью.

Есть мотивы и ситуации, которые необычайно просты и безыскусны и вместе с тем бесконечно богаты смыслом, настроением, колоритом. Кинематограф унаследовал эти ситуации от литературы, от эпоса. Но они встречаются и в лирике, и там они сжаты, сгущены в поэтический образ, вылившийся в привычные, традиционные и все же неизменно выразительные словесные формулы. К таким ситуациям-образам относится образ «разлука—дорога». И если режиссер и оператор умеют понять и почувствовать настроение и колорит этого образа и воспроизвести их на экране, то они обязательно найдут путь к чувству, к душе зрителя. Именно так снята дорога—разлука с родным домом в первой новелле.

И вся новелла бесконечно проста и грустна. Мальчика привозят в усадьбу кулака, окруженную забором, крепкую, охраняемую злыми псами, и здесь оказывается, что вернулся прошлогодний пастух и привезенный мальчик не нужен. Ему не дают даже переночевать в усадьбе, суют в руки несколько медяков и тут же отправляют домой. Уже стемнело, Иозукасу предстоит пройти пешком ночью всю дорогу, которую он на телеге проехал днем. Он огорчен и разочарован тем, что его не купили.

Авторы кинематографических рецензий должны давать клятву не рассказывать сюжеты фильмов, о которых они пишут. Каюсь, я нарушил это святое правило. Но нет иного пути для того, чтобы дать читателю представление о трагической простоте этой новеллы. Собственно, эта простота и стала принципом экранизации новеллы. Она очень сложна, если начать к ней приглядываться,—она требует мастерства в подборе актеров, в мизансцене, в выборе натуры, в монтаже. Ведь и вся новелла, в сущности, очень простой, простейший случай, но необыкновенно выразительный, окрашенный суровой грустью. Среди широко известных новелл о безрадостном детстве новелла Ю. Балтушиса—одна из самых ярких. И ведь весь трагизм ее не только в том, что «покупают ребенка»: нет, он дважды и трижды усилен тем, что герой бесконечно огорчен и опечален (как будет огорчена и вся семья его, это мы знаем, хотя нам этого с экрана и не показали) потому, что его н е к у п и л и!

Я далеко не убежден в том, что экранизация—труд для режиссера более легкий, нежели постановка оригинального сценария. Между тем у нас очень часто относятся к экранизации как к сравнительно легкой режиссерской задаче. Режиссер в процессе экранизации обязан считаться с мыслью, поэтическими принципами, стилем автора экранизируемого произведения. Мне представляется, что новелла Балтушиса нашла в кино почти идеальное воплощение не только по соответствию фильма мысли, идее произведения, но и по соответствию стилистики, настроения, художественной манеры.

●

Вторая кинoновелла, «Соловушка» (по рассказу П. Цвирки), построена формально, в сущности, на том же мотиве дороги. Мотив этот вообще принят и распространен в кино, он заключает в себе подлинную динамичность, необходимую и для развития кинематографического сюжета и для его воплощения на экране. Дорога, путь, путешествие, приключения в пути—эти мотивы являются основой, на которой построены сюжеты множества фильмов и у нас и за рубежом. Но та дорога, которой ведет мальчик-литовец в новелле «Соловушка» карательный отряд немецких солдат, только формально схожа с дорогой первой новеллы. Это дорога подвига литовского мальчика, который приводит врагов прямо в расположение партизанского отряда, где они и находят свою гибель.

Во второй новелле, поставленной режиссером Б. Браткаускасом и снятой операторами А. Араминасом и В. Кряунявичусом, есть недостатки. Режиссерские и актерские характеристики немцев неоригинальны—так их показывали еще в «боевых киносборниках». Но вряд ли зритель обратит на это внимание—так будет он пленен образом мальчика, соловушки, которого играет Витаутас Еуйзис.

Удивительное лицо у него—хмурое и замкнутое, но стоит ему улыбнуться, как зритель сразу чувствует к нему необыкновенное доверие. У него своя внутренняя жизнь, глубокая и богатая. Сперва он кажется нам обычным деревенским мальчишкой, умело подражающим соловьиному пению, чувствующим себя в лесу, как в родном доме, не думающим ни о чем, что связано с горем и порабощением, которые принесла война. Чем-то он поначалу даже похож на героя первой новеллы, покорного, послушного, не осознающего драматизм собственного положения. Но довольно быстро мы начинаем понимать, что он ведет с немцами какую-то сложную игру, что он нарочно прикидывается дурачком, рассказывая, что возле мельницы «такие щуки, что они двухмесячных гусят проглатывают». И в ответ на вопрос одного из фашистов: «Ты здесь один?»—спокойно отвечает: «Нет, нас здесь много. Больше всего воробьев, ворон, куропаток, а соловей я один». В этой опасной игре мальчик поражает своим невозмутимым хладнокровием: сопро вождая немцев, все время чувствуя на себе недо

верчивый взгляд одного из них, подозревающего правду, он идет, насвистывая и пританцовывая, подвижный, веселый, только исподтишка внимательно наблюдая за врагами. Эта дорога немцев навстречу собственной гибели с сопровождающим их пританцовывающим, приплясывающим мальчиком превосходно поставлена и снята. Это лучшие куски во второй новелле. И мальчик, конечно, не похож на героя первой. Он дитя того же народа, но в нем уже нет и тени покорности Иозукаса. Он точно знает, кто ему друг, кто враг. У него тоже хотят отнять детство, но он борется против этого, как взрослый. И побеждает в борьбе.

●

Третья новелла, «Последний выстрел» (по сценарию Г. Шаблявичуса), написана и поставлена в ином стилистическом ключе, нежели две предыдущие. Первые новеллы—как бы простые бытовые случаи, рассказанные с бытовыми подробностями. Подвиг мальчика в «Соловушке», разумеется, отнюдь не каждодневное явление, но и о нем сценарист и режиссер повествуют без пафоса, какой-то обычно разговорной речью, простой и задушевной. Пафос, патетика скрыты здесь где-то в глубине, в подводном течении действия. А третья новелла патетична и по той манере, с которой она поставлена, и по той, с какой снята. Это не бытовая новелла, а скорее легенда, случай, имеющий символическое значение.

Уже изгнаны немцы с литовской земли, кончилась война, уже строят дома, и только где-то еще скрываются последние остатки бандитских шаек. В маленькой рыбацкой деревушке, расположенной на берегу озера, на котором плавают лебеди, возрождается жизнь, непобедимая и торжествующая. И эта жизнь вызывает ненависть у скрывающегося в заброшенном бункере человека. Игра его проиграна, у него нет ничего впереди, он это и сам понимает, шатаясь по берегу, голодный, отверженный, неся в душе могильный холод смерти. Случай сталкивает его с маленькой девочкой, кормящей лебедей. Столкновение это—столкновение смерти и жизни. Погибая, увязнув в засасывающем его болоте, он убивает девочку, но это уже последний выстрел и последняя его жертва. Он потомок того кулака, который покупал детство Иозукаса, прислужник тех фашистов, которых с риском для собственной жизни привел в партизанский край мальчик, великолепно подражавший соловьиному пению. Он обречен. Самое подлое, самое жестокое свое убийство совершает он перед смертью.

Персонажи новеллы охарактеризованы общо, нам ничего не известно, в сущности, о них обоих, никаких подробностей их биографий—подлой и долгой

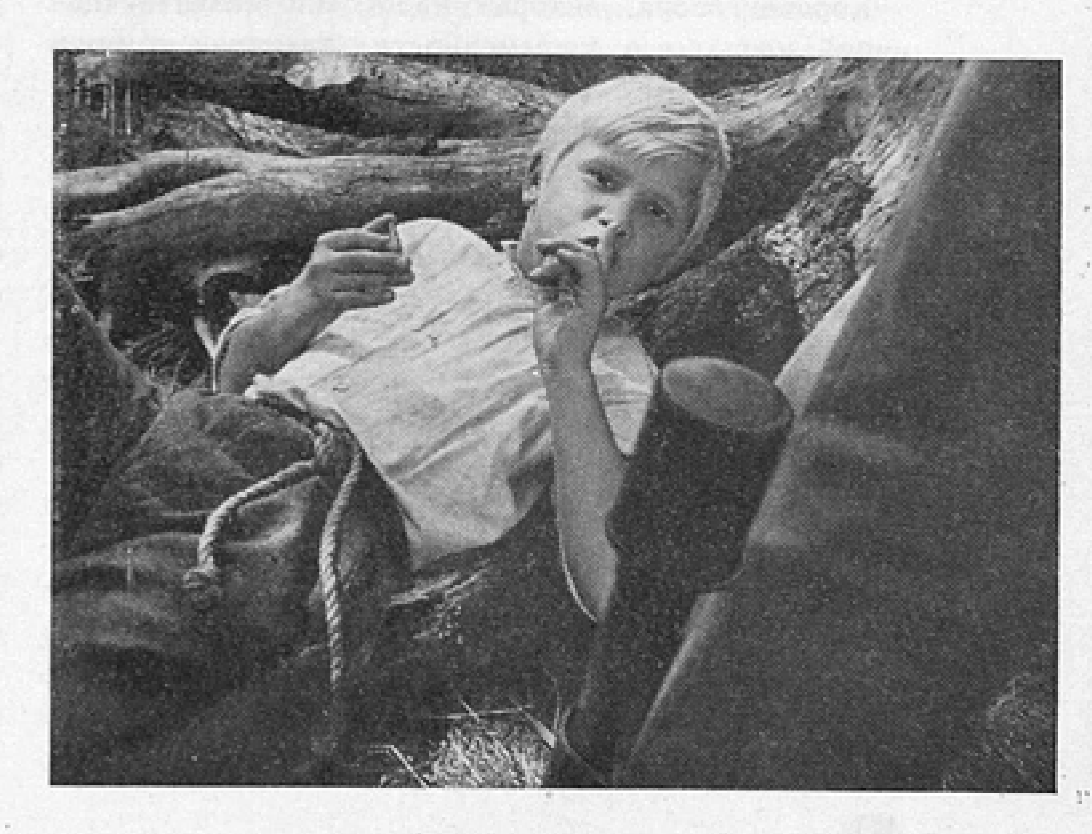


«ЖИВЫЕ ГЕРОИ»

жизни одного, короткой, очень короткой жизни, детства другого. Все подробности, вся характеристика их даны не столько в сюжетном, сколько в изобразительном плане. Фильм превосходно снят (оператор И. Грицюс), но и внимание режиссера А. Жебрюнаса, который по первоначальной своей профессии—художник, было направлено на то, чтобы сделать фильм изобразительно ярким и острым.

Весь пейзаж этого озерного края снят как пейзаж какой-то волшебной, необыкновенно радостной, сказочной страны. Плывут по озеру величественные лебеди, девочка, олицетворенная радость жизни,

«ЖИВЫЕ ГЕРОИ»



бежит за тенью, которую бросает на поле быстро проплывающее облако, по вечерней глади воды проезжают лодки с факелами. И только разбитый немецкий танк да бандит, злодей-великан (таким он должен казаться девочке), остались от прошлого и напоминают о минувшей войне.

●

Перед авторами сценария четвертой новеллы, «Живые герои» (А. Чекуолис и В. Жалакявичус), стояла задача необыкновенной сложности. Новелла, по правильному замыслу авторов, посвящена современности. В нашем обществе воскресло понятие—«золотое детство». Его никто не отнимает, не продает, не уничтожает. Правда, в нашем понимании этого выражения мало общего с тем, как понимала его литература прошлого века. Детство советского человека—детство будущего хозяина жизни, изобретателя и новатора, жизнелюбца и труженика. И тяжким картинам прошлого, «украденному» детству должна была быть противопоставлена не одна какая-то черта в нашем сегодняшнем отношении к детям, а те широкие возможности развития, роста, созревания, которые открыты перед каждым советским ребенком. Но этого мало. Новелла должна была раскрыть характер советского ребенка, того маленького человека, чьими сверстниками могли бы быть сегодня проданный Иозукас, и Соловей, и девочка, убитая бандитом. Наконец, что очень важно, авторам нужно было попытаться найти такой же простой, простейший мотив, простую ситуацию, как и те, на которых построены первые три новеллы. Но мотив этот должен быть так же характерен для нынешнего времени, как характерна для буржуазной Литвы история с мальчиком, чье детство продали кулаку.

Короче говоря, авторам надо было создать сценарий новеллы о современности, развивая единую тему, намеченную в первых трех новеллах, сохраняя даже единые принципы разработки этой темы.

Скажем прямо—они в общем успешно решили эту задачу, хотя и не без потерь.

Герои новеллы—два мальчика, которые помогают почтальонам разносить телеграммы. Им приходится сталкиваться с людьми разных профессий. И с кем бы они ни встречались—детей каждый раз привлекает новая специальность. Дело доходит до того, что, когда они видят первые новеллы на экране телевизора, они решают стать героями. Им кажется, что это тоже профессия.

Эта тема мальчиков, мечтающих, как и все мальчики, о будущей профессии и все время спорящих, кто первый решил ею заняться, и все время меняющих ее, комедийно обыграна. Стоит одному из мальчиков взглянуть на пролетающий самолет, как он решает стать летчиком, а второй называет его «предателем», ибо только что оба они решили быть крановщиками. Для любого советского школьника характерна эта черта, это чувство, что перед ним открыт весь мир, что он может стать, кем только захочет.

Но в новелле есть и вторая линия. Это история о том, как мальчики приходят к пониманию многообразного смысла, которое вкладывает социалистическое общество в понятие героизма. Да, Соловушка—герой. Но герой и крановщик, который работает на стройке домов, живой герой, скульптурный портрет которого они видели в мастерской скульптора, куда приносили телеграмму. Однако эта вторая линия разработана и в сценарии и в фильме несколько внешне. Как отразилась в сознании мальчиков вся эта история с «живым героем»—крановщиком, чей образ увековечен в скульптуре, мы так и не узнаем. Мальчики остаются только наблюдателями, впервые узнающими, что такое герой и героизм в нашем смысле этого высокого слова. Но ведь мальчики открывают это д л я с е б я. А вот как это открытие их изменило, как отразилось оно на их внутреннем мире, остается неизвестным. Между тем это закон очень многих произведений художественной литературы, в которых в качестве главных действующих лиц выступают дети; открытия, которые совершают маленькие герои, обогащение их духовного мира и составляют одну из главных линий в формировании характера героя.

Обе линии сценария связаны несколько механически. Авторы нашли верную и точную логику развития темы, верно и точно поняли и самую тему, по судьбам героев резко противопоставленную первым трем новеллам. Но тема эта дана только в самых общих чертах, не воплотилась в полноценный образ, вот почему четвертая новелла кажется менее эмоциональной, чем остальные.

В одной из кинорецензий недостатки новеллы были отнесены за счет оператора А. Моцкуса. Это неверно. Моцкус прекрасно снял новеллу—светло, радостно. Это вообще один из наиболее интересных молодых операторов в нашем кино—достаточно вспомнить его фильм «Адам хочет быть человеком».

В. Жалакявичус, один из авторов сценария и его постановщик—режиссер одаренный и интересный. Но это его первый фильм о современности. И хотя ему пришлось соревноваться с таким крупнейшим мастером литовской прозы и драмы, как Ю. Балтушис, повторяю, он с честью вышел из положения. Полукомедийная история двух мальчиков, которым суждено счастливое будущее и перед которыми открыт весь мир, рассказана с необыкновенным сочувствием к героям,—и это сочувствие, несомненно, разделит с режиссером и зритель.

В отношении постановщика к своим героям нет и тени сентиментальности, трогательности, умиления. Это вообще черты, чуждые природе художника. Он приглядывается к героям пристально, пытливо, даже несколько сурово. Кажется, что он хочет понять одну простую истину. Вот на экране прошли трагические судьбы Иозукаса и девочки, вот мы видели, какой «взрослый подвиг» совершил маленький Соловей. Каковы же дети сегодняшнего дня, что характеризует их душевный мир, как они растут, чего хотят? Кем они будут? Достойны ли они тех, кто прошел на экране в первых новеллах, на чью долю не выпало счастливого «золотого детства»?

И когда зритель будет сравнивать впечатления от всех просмотренных новелл, он несомненно почувствует, что четвертая новелла, хотя в ней и есть сценарные просчеты, достойно заключает весь цикл.

Бор. Медведев

Один и тринадцать

Если попытаться в двух словах определить суть фильма «Мичман Панин» *, как и суть сценария, написанного С. Лунгиным и И. Нусиновым, это будет рассказ о подвиге. Вернее, о радости подвига. И не потому ли в то мгновение, когда Панин с веселой яростью швырнул гранату в конвой, сопровождавший приговоренных, мне вдруг вспомнились строки из очерка Михаила Кольцова с оригинальным названием «Февральский март». В нем Кольцов рассказывал о первом дне революции 1917 года, о своем боевом крещении.

«Выехали на трех грузовиках. Над колесами легли солдаты винтовками вперед...

Против Царскосельского вокзала догорал участок, шла непонятная перестрелка с неведомыми городовыми.

Гвардейский поручик с грузовика махал револьвером и крепко ругался.

Его не поняли и запустили горящей головней.

Попало в меня, обожгло волосы; жестоко окровавило гвоздем лицо...

Девушка, бледная, с блестящими глазами, омывала мне снегом рану. Я лежал на ее платке, ошалелый от удара, счастливый кровью, солнцем и шумом».

Счастливый. Какое удивительно точное слово отыскал здесь Кольцов. И пускай секрет этой радости не только в личной смелости автора «Февральского марта», но и в горячности, наивной безоглядности молодости, не представляющей до конца всех трудностей борьбы, все равно—так случилось и случается с каждым, кто знает, за что он идет в бой.

И одна из особенностей фильма, талантливо поставленного М. Швейцером, заключается в том, что здесь удалось передать это окрыляющее, бьющее через край чувство радости, азарта, вдохновения борьбы за правое дело.

Не потому ли в фильме, рассказывающем о суровых, порой страшных событиях, такой светлый, жизнерадостный колорит? И хотя у зрителей не раз по ходу действия от тревоги за судьбу героев перехватывало дыхание, в зале то и дело вспыхивал смех, на лицах мелькали улыбки.

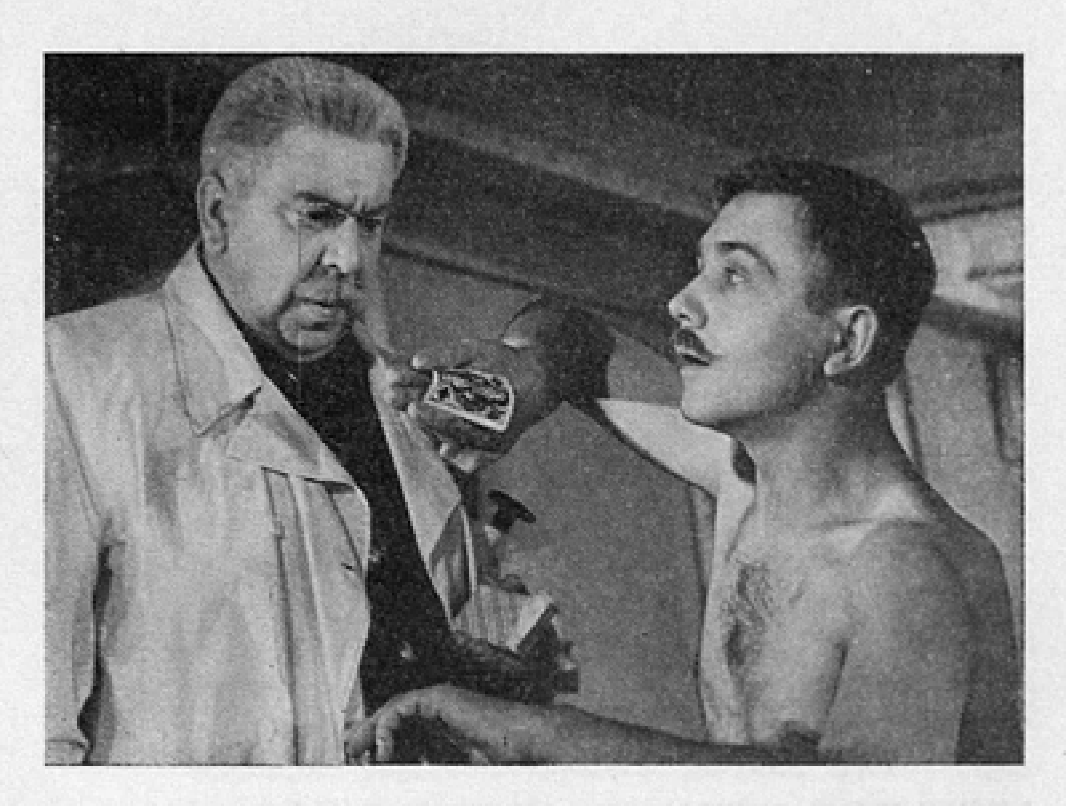
Если бы на первой странице сценария не стояло посвящение: «Бывшему мичману транспорта «Океан», члену КПСС с 1907 года, Василию Лукичу Панюшкину, эпизоды замечательной жизни которого легли в основу этого фильма», каждый зритель имел бы все основания усомниться в истинности происходящего на экране. Каждый имел бы все основания сказать: ну и буйная фантазия у создателей фильма! Чего они только здесь не изобрели! И нападение на карету с осужденными на казнь. И бегство тринадцати смертников на рыбачьем баркасе—не откуда-нибудь, а из охраняемого военного порта Кронштадта. И их таинственное исчезновение среди ночи, когда буквально каждый вершок на суше и на море проверен жандармами, обыскан щупальцами прожекторов. И долгое, мучительное путешествие тринадцати в трюме корабля «Елизавета», куда они той самой ночью были приняты тайком мичманом Паниным и матросами-большевиками из его трюмной команды...

Но самое, пожалуй, удивительное в этой фантастической истории то, что так оно и было в действительности. И если авторы фильма, пользуясь своим правом художников, кое-что и усилили, заострили, то самые неожиданные, оглушающие повороты сюжета были все же подсказаны им жизнью, героической историей Коммунистической партии.

Когда на тайном собрании большевистской группы

---

* Сценарий С. Лунгина, И. Нусинова. Режиссер М. Швейцер. Оператор Т. Лебешев. Художники Л. Мильчин, И. Шрейтер. Композитор В. Баснер. Звукооператор С. Минервин. «Мосфильм», 1960.



«МИЧМАН ПАНИН»

в кронштадтском трактире опытный подпольщик Усольцев отбирал тех, кто пойдет на спасение тринадцати, он включил туда и безусого юнца, вчерашнего воспитанника морского технического училища Василия Панина. Но строго добавил: «Смотри, шальной, передумаю».

«Не передумаешь»,—заговорщически улыбнулся в ответ Василий, и в глазах его сверкнули те веселые, задорные искры, что вспыхивали в них каждый раз, когда опасность подходила особенно близко.

Да, Панин у В. Тихонова— «шальной», озорной, горячий. Артист не боится, что зритель отнесет смелость Василия за счет молодости, мальчишества, необузданности его натуры, далеко не всегда внимающей голосу рассудка. А разве «тихоне», рассчитывающему каждый шаг, под силу было бы выполнение такой операции? Ведь здесь мало одной только преданности делу, готовности отдать за товарищей жизнь, здесь необходимы размах, веселая—да, веселая!—удаль, любовь к риску. И правы—тысячу раз правы—актер и режиссер, всемерно подчеркивая эти особенности панинской натуры.

Каких, например, усилий стоило Панину—Тихонову притушить в глазах веселую и озорную усмешку при рапорте капитану своего корабля в Гавре. Ведь только что, увидав приближающегося командира, он стремительно распустил строй моряков, в числе которых находились переодетые в форменное платье спасенные им тринадцать. Он знает, что за это «Разойдись!» ему влетит, что сейчас нужно быть как можно серьезнее, даже печальнее, хотя бы по виду. Но попробуй избавиться от этого буйного, веселящего, как вино, чувства радости победы, счастья исполненного долга!

Можно поспорить с авторами фильма, стоило ли заставлять чуть было не опоздавшего на корабль— из-за схватки с конвоем—мичмана Панина эффектно перелетать, словно птица, с пирса на уже тронувшийся катер. Можно даже протестовать против этой (и не только этой) дани приключенческому жанру.

Но ведь привлекательность и сила образа, созданного В. Тихоновым, не уменьшилась бы оттого, что актер, органично и увлеченно отдаваясь романтической стихии роли, попытался бы показать, как нелегко дался Панину подвиг. И нередко эта тема убедительно звучит в фильме. Вспомним несколько раз проходящие через фильм—подчеркнутым повтором—кадры: Панин молча, в тяжелом раздумье полулежит в каюте, в который уже раз отыскивая выход из безвыходного, казалось, положения. И лицо его в этот миг становится каким-то немолодым, бесконечно усталым, суровым. И мы понимаем, какой ценой даются ему выдержка, спокойствие, невозмутимая веселость, в то время как все ближе и ближе надвигается опасность к спрятанным в котле тринадцати большевикам.

А разве не великолепная находка режиссера и исполнителя эпизод в каюте Панина, когда к нему прибегает шпионящий боцман Савичев (эту роль выразительно играет Л. Кмит) и нам дают крупным планом лицо спящего Панина, побелевшее, заострирившееся, словно восковое лицо человека, которого даже и во сне не оставляют мысли об опасности, напряжение всех физических и душевных сил.

К сожалению, в картине это всего лишь отдельные сцены. А ведь имей В. Тихонов в своем распоряжении соответствующий материал, он мог бы передать и внутренний рост Панина и процесс становления борца (вспомним последние работы этого одаренного актера: «Чрезвычайное происшествие», «Жажда»). Ведь мичман первого года, точнее, первого дня службы, Панин, шаловливо перескакивающий с пирса на отчаливший катер, и Панин, возвращающийся на корабль после месячного отсутствия, для того чтобы продолжить дело революции,—если не разные люди, то, во всяком случае, человек на разных этапах своей жизни.

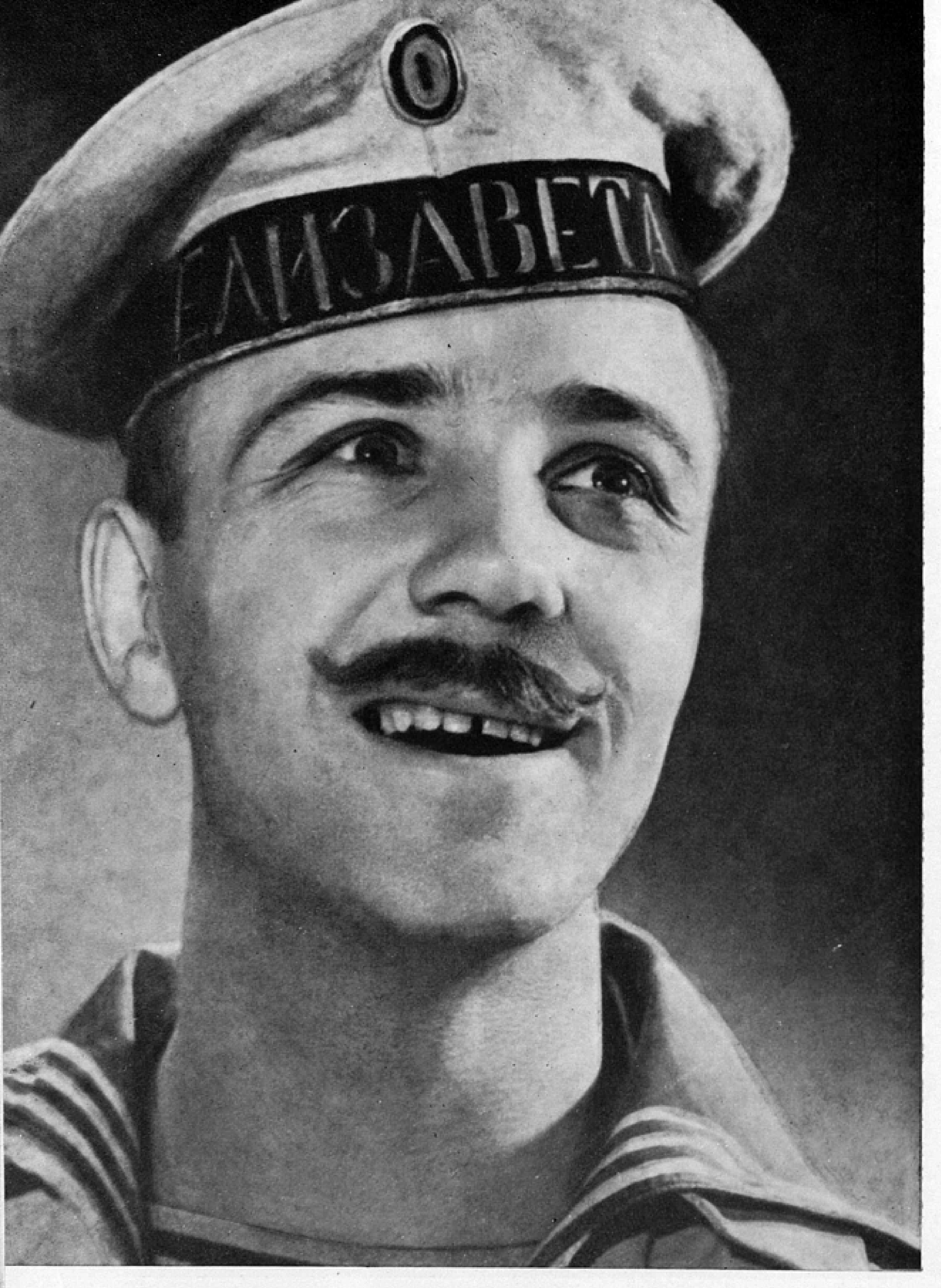
Французский писатель Жак Реми, делясь недавно своими впечатлениями о фильме «Нормандия— Неман», привел такое определение героизма: «Героизм—это душевное величие... Это не только величайшая степень храбрости... это храбрость, поставленная на службу великой и благородной цели».

Вот это «душевное величие», порожденное служением великой и благородной цели, хотелось бы яснее ощутить в фильме.

Возможно, что это несколько замедлило бы ход действия, сказалось бы на внешние занимательной



В. ТИХОНОВ В РОЛИ ПАНИНА
(фильм «Мичман Панин»)



А. КУРАВЛЕВ В РОЛИ МАТРОСА КАМУШКИНА
(фильм «Мичман Панин»)

интриге фильма. Но, право же, авторам не следовало бояться этого—картина сделана ими по-настоящему интересно и занятно.

Вспомните, например, остроумно задуманное сценаристами и не менее остроумно разыгранное на экране «покаяние» Панина на суде в морском собрании. Отводя возможное обвинение «в политике», в помощи тринадцати беглецам, Панин излагает свои «приключения» языком и приемами бульварных романов.

Зал морского собрания вдруг исчезает, и на экране в бешеном темпе сменяют друг друга кадры из некоего немого фильма, злой и меткой пародии на салонно-фрачные мелодрамы,—комичная история с мнимыми миллионными выигрышами загулявшего мичмана и его «роковой любовью», коварной содержанкой и т. д. Сделано это талантливо, изобретательно, смешно (хотя этих кадров многовато—режиссер где-то теряет здесь чувство меры). Вызывает насмешливую улыбку и то, как умиленно слушает офицерский вал «покаянную речь» Панина, от души завидуя и сочувствуя «гуляке».

Характер фильма, основанного на истинных событиях, на реальных биографических фактах, естественно, заставил авторов поставить в центр одного героя, сосредоточить внимание на его делах и поступках. Но мне кажется, что картина только выиграла бы, если бы тринадцать подпольщиков, которым помог спастись мичман Панин, обрели в фильме свое лицо, если бы режиссеру удалось показать пускай не тринадцать, а пять-шесть выразительных портретов-характеров. Ведь «тринадцати», по сути дела, в картине нет. Лишь в первых эпизодах возникает в зловеще пустынном зале морского собрания окруженная охраной группа людей в морской и гражданской одежде. И пока председательствующий, стоя под огромным, давящим портретом царя, читает решение суда, камера обходит эту группу людей, так мужественно и просто встречающих смертный приговор. Режиссером найдена образная, точная мизансцена: они стоят, словно взявшись за руки, как живая и несо-



«МИЧМАН ПАНИН»

крушимая стена на пути врага. Но вот закончилось чтение приговора, мелькнули в окне тюремного здания три фигуры смертников, крикнувших «прости» родным, товарищам и друзьям, и тринадцать большевиков исчезли из фильма. Формально они остались. О них все время говорят. Тревожатся. Но они находятся только в страдательном положении, вызывая сочувствие, жалость, а хотелось бы, чтобы они вызывали и восхищение и гордость.

В сценарии есть такие строки: «Внизу, в угольном бункере, прижавшись друг к другу, как на баррикаде, стоят беглецы...» А в фильме мы, к сожалению, не видим, не ощущаем их, «как на баррикаде».

И если бы мы ближе узнали беглецов, острее и драматичнее зазвучал бы один из самых волнующих моментов фильма, когда переодетые в чужую матросскую форму большевики с чужими отпускными жетонами в руках сходят вместе с другими моряками на французский берег. Если бы мы точно знали, что подошедший к трапу моряк—один из беглецов, а дежурному офицеру это было бы невдомек, иначе воспринималась бы вся сцена. И противник снова терпел бы жестокое поражение в поединке, который проходит через весь фильм.

Об этом поединке следует сказать особо. Это одна из самых интересных находок и сценаристов и режиссера. Поединок начинается уже с того самого мгновения, когда скрещиваются на кронштадтской улице взгляды ненавистного морякам вице-адмирала Вирена (Е. Тетерин) и юнкера Панина, и не прекращается даже в тот миг, когда на экране появляется слово «Конец». Не прекращается потому, что в финале в застывших на палубе матросских рядах мы узнаем задорную, юношескую физиономию раз-



«МИЧМАН ПАНИН»



Смотришь и не знаешь, серьезно все это или тоже пародия. Ведь не раз осмеяны и «поцелуи в диафрагму» и недоразумения между героями, привносимые в комедию железной и неумолимой авторской рукой...

Картина «Черноморочка» оказалась построенной по канонам того пошлого, мещанского «искусства», с которым как будто стремятся бороться ее создатели. Мнимосовременные проблемы этой картины — только повод для создания стандартного «киноревю», которое может доставить радость разве лишь усердным почитателям «Золотой симфонии» и «Любви с первого взгляда».

Когда смотришь «Черноморочку», становится обидно и за опытного сценариста Е. Помещикова, не пожалевшего времени и труда для создания подобного сценария, и за растраченные впустую силы режиссера и актеров. Обидно и за Одесскую киностудию, которая, как известно, умеет делать совсем другие по своему художественному качеству фильмы.

Л. Сухаревская

Сильно, необычно

Актерское исполнение роли Мацугоро в японском фильме «Человек-рикша», в высшей степени талантливое и своеобразное, вызывает желание разобраться в его приемах, найти и для себя что-то новое и ценное в этой не совсем привычной исполнительской манере.

На мой взгляд, нет задачи более интересной и увлекательной для актера, чем играть роль, выражающую тот или иной процесс, происходящий в характере человека на протяжении дней, иногда часов, а еще интереснее — лет.

Такого рода задача стояла и перед актером Мифуне: от драгуна и головореза — к человеку, открывающему в себе богатый мир чувств.

Мифуне не только владеет высоким мастерством внешней выразительности, но он еще умело «выстраивает» образ, точно мотивируя и раскрывая психологию своего героя. Весной 1959 года, будучи в Токио, я видела не только спектакли театра «Кабуки», но и более древний национальный театр «Но». Многое в этом искусстве привело меня в восхищение. Если говорить об исполнительской манере, то основными ее элементами являются ритм, пластика тела и маска. Существует ли подтекст? По-моему, безусловно. Он только имеет совсем другое «обличье», чем у русского актера. Иногда он предстает целым строем условных обозначений. Иногда внутренние процессы раскрываются прямой иллюстративностью. Мне кажется, что и режиссер фильма и актер Мифуне щедро черпали приемы из сокровищницы национального искусства Японии.

Вспомним рассказ Мацугоро о своем детстве. Нам показывают бегущего мальчика среди причудливо смещающихся деревьев, примитивные сказочные «чудища» летят по небу. Все это — лишь «пересказ» состояния мальчика, передача его страха, его видения окружающего.

Или еще такой эпизод. Рикша Мацугоро, когда он вез важного господина, увидел на лугу мальчугана, безуспешно пытавшегося запустить змея. Мацугоро оставил коляску и начал помогать ребенку. Снята эта сцена общим планом, но композиция весьма оригинальна: активно действует дальняя фигура — пассажира, а расположенная вблизи группа почти неподвижна. Беготня вокруг коляски разъяренного человека с зонтиком выполнена приемом острейшей клоунады. Увидев, что рикша возвращается, господин молниеносно кидается на свое место и застывает в прежней позе. Это тоже своеобразный, далеко не простой прием передачи эмоций, которые владели раздраженным до крайности пассажиром, пока рикша возился со змеем.

Бежит рикша. Вертятся колеса повозки. Этот мотив в различных вариациях проходит через фильм и, несмотря на свою кажущуюся незамысловатость, во многом помогает нам почувствовать, сколь безотраден труд рикши. Вертятся колеса повозки. Бегут ноги. Актер ничего не оставляет без внимания. Он не просто бежит, он подчеркивает ритм и своеобразную пластику этих натруженных ног. Или еще. Усталый, возвращаясь с тележкой домой, он ответил отказом пассажиру, и тот, оказавшись учителем фехтования, избил его нещадно. Вот он лежит в задней комнате у добросердечной хозяйки ресторанчика. Мифуне подчеркнуто «лепит» избитое человеческое тело. И совсем неожиданно, вертясь от бессильной ярости, он вдруг... становится на голову. Это, конечно, тоже условность, но при экспрессивном и непосредственном характере Мацугоро подобные выходки кажутся почти естественными.

Во время народного праздника Мацугоро стал бить в «большой барабан», давно уже не знавший руки мастера этого дела. Мацугоро бьет в барабан. Это—симфония ритма и пластики тела. И опять же ритм и пластика нужны актеру не как самоцель, а как выражение душевной полноты и радости жизни. У него есть кого любить, есть ради кого жить, есть кому отдать все лучшее, что он имеет в своем сердце!.. А состязания в беге? Своим задором и заразительной веселостью он завоевывает каждого смотрящего на него.

Мифуне к тому же обладает хорошим юмором и, наверно, эта черта не позволяет ему впасть в сентиментальность или чувствительность, хотя эти возможности и заложены в сюжете. Нельзя также не обратить внимания на его мимические приемы.

Актер редко показывает свои глаза, пряча их в сильном прищуре. Углы его рта несколько растянуты, отчего и все лицо становится похоже на маску из старинных представлений. И это тоже не просто прием. На лице Мацугоро действительно маска—грубая и тяжелая маска, наложенная жизнью. Зато в те редкие моменты, когда он показывает свои глаза, мы открываем в них глубокий и истинный смысл существа этого человека.

Богатейший арсенал выразительных средств актера служит раскрытию внутреннего мира его героя, — и не только в отдельных сценах, эпизодах, при решении той или иной психологической задачи, но и на протяжении всего этого киноповествования.

Знакомство известного всему городу озорника и забияки Мацугоро с семейством Йошиока произошло случайно, когда он принес в дом их мальчугана с разбитым коленом. С этого момента и начинается история его чувства. Он встретил в этом доме, вероятно, впервые в жизни внимание к себе, приветливую доброту и уважение. Он становится преданнейшим другом семьи Йошиока. Но вскоре муж умер, и молодая вдова осталась одна с хрупким и слабым мальчиком на руках. Всю свою жизнь посвящает Мацугоро беззаветному служению этим дорогим для него людям. Все свое нерастраченное отцовское чувство отдает он воспитанию ребенка. По-прежнему целый день таскает он по городу свою горькую повозку рикши, но все остальное время отдает мальчугану. Он хочет, чтобы тот стал крепким и мужественным. Он приучает его плавать, бегать, бороться, выступать на традиционных праздниках для мальчиков. Сам не получивший возможности изучить грамоту, Мацугоро ходит тайком под окна школы и пытается запоминать уроки, которые мальчик должен приготовить дома. И он бесконечно счастлив, когда мальчуган делает успехи. Шаг за шагом актер раскрывает душевные богатства своего персонажа. Свою любовь к госпоже



«ЧЕЛОВЕК-РИКША»

Йошиока он держит в такой тайне, что, разговаривая с ней, он никогда не поднимает глаз. И только однажды Мацугоро делает отчаянную попытку признаться любимой женщине в своем чувстве, но и то неудачно. Ему мешает не только уважение к памяти умершего, но главное, что по душевной чистоте и наивности он считает себя недостойным, не имеющим права любить это недосягаемое существо.

Идут годы. И вот уже поседела голова Мацугоро и все чаще болят наработавшиеся ноги. И все пустыннее кажется ему каморка, куда он возвращается после тяжелого дня рикши. Растет сын госпожи Йошиока. Превратившись в юношу, он отдаляется от Мацугоро. Он уже запретил Мацугоро называть себя уменьшительным именем. Он стыдится его при товарищах. А Мацугоро как будто тот же. Та же веселость. Та же энергия духа. Но какими-то своими внутренними средствами Мифуне достигает того, что на обычную веселую маску лица ложится тень горечи. И маска выглядит почти плачущей. Мацугоро начинает пить. И вот в момент опьянения маска спадает и показывается лицо. Какое умное и безмерно скорбное лицо! После отъезда юноши в другой город для продолжения образования Мацугоро теряет не только его, но и право хоть изредка бывать поблизости от госпожи Йошиока. Теперь для этого нет повода. Остается одиночество. Он продолжает пить, опускается все больше и больше.

Последние кадры фильма. Мацугоро идет по окраине города. В рваном кимоно, с бутылкой в руке. Снег. Вечер. Пусто кругом. Ноги его скользят по обле-

денелой дороге. Он падает. Поднимается и снова бесцельно идет. Это дорога в никуда. Проход очень выразителен, полон высокого трагизма. Наконец, он падает и больше не поднимается. На экране мелькают негативные кадры: бегут рикши, много рикш. Они тоже, как и Мацугоро, бегут в никуда. Сыплются звезды, вздымаются снопы искр. Проходят близкие Мацугоро. Опять звезды. Кадры передают последние видения гаснущего сознания. Правда, будучи сами по себе великолепной находкой, эти кадры несколько затянуты.

Когда фильм кончается, за кадром чей-то голос произносит слова о том, что из жизни ушел великой души человек. Да, да! Таким и сыграл его Мифуне.

А. Образцова

Соло киноартиста

Зритель идет смотреть картину «Старик и море» по повести Хемингуэя, ожидая встречи со знакомым героем: принесет ли она радость узнавания или огорчит несовпадением с тем образом, который сложился после чтения повести? Сохранит ли стиль Хемингуэя на экране свою тонкость и своеобразие? Не покажется ли повесть, переведенная на язык кино, растянутой, однообразной?

Фильм привлекает внимание прежде всего благодаря простой, умной игре Спенсера Трэси в роли старика Сантьяго, благодаря тому, что он глубоко раскрыл главное в повести — ее гуманистический смысл.

Как известно, произведение Хемингуэя вызвало среди критиков множество попыток по-разному истолковать его значение. Что символизирует собой старик, символом чего является большая рыба? — глубокомысленно вопрошали исследователи творчества писателя. С одной из наиболее нелепых гипотез журнала «Америкен Меркюри», согласно которой старик и его рыболовные неудачи — это капитализм, а гигантская рыба — символ непобедимости подпольных коммунистических сил, познакомила читателей «Литературная газета» в фельетоне «Хемингуэй на допросе у Держиморды».

Создатели фильма «Старик и море» режиссер Джон Сторджес и Спенсер Трэси решительно отказались от всякой символики как в истолковании повести, так и во внешнем, образном решении фильма. Их стали даже обвинять в иллюстративности, слишком большой близости к экранизируемому произведению, в слишком тщательном следовании каждой его мысли. Мы часто хвалим экранизации больших литературных произведений за свободный, вольный полет творческой мысли их интерпретаторов, порой, казалось бы, даже весьма далеко уходящих от первоисточника. Думается, что в данном случае близость к повести, послушное следование ей, стремление к предельной точности в передаче ее художественного стиля были единственным возможным путем перевода «Старика и моря» на язык киноискусства. В верной передаче конкретности, естественности, неторопливости, простоты авторского повествования увидели создатели фильма путь к выражению больших мыслей. Глубже всех, дальше всех из участников фильма пошел в этом отношении Спенсер Трэси.

На экране в самом деле только старик и море. Это не море вообще, а море старика, la mar, как он называл его в женском роде, — море, которое, как женщина, «дарит великие милости или отказывает в них, а если и позволяет себе необдуманные или недобрые поступки, — что поделаешь, такова уж ее природа». Оно необычайно разнообразно: то темное, черное, то утреннее, окрашенное ярким светом поднимающегося солнца, то дневное, переливающееся серебристой рябью. Режиссер и оператор показали все богатство его оттенков, всю причудливую игру красок. Но, как оно ни изменчиво, это море — преимущественно друг старика, оно разделяет его судьбу, оно тесно сливается с ним. Если уж поддаться общему для критиков «Старика и моря» соблазну обращения к символам, то море можно воспринять в повести и фильме как море жизни, а плывущего по нему в поисках рыбы старика — как обобщенный образ труженика, делающего свое дело, ради которого он родился и живет.

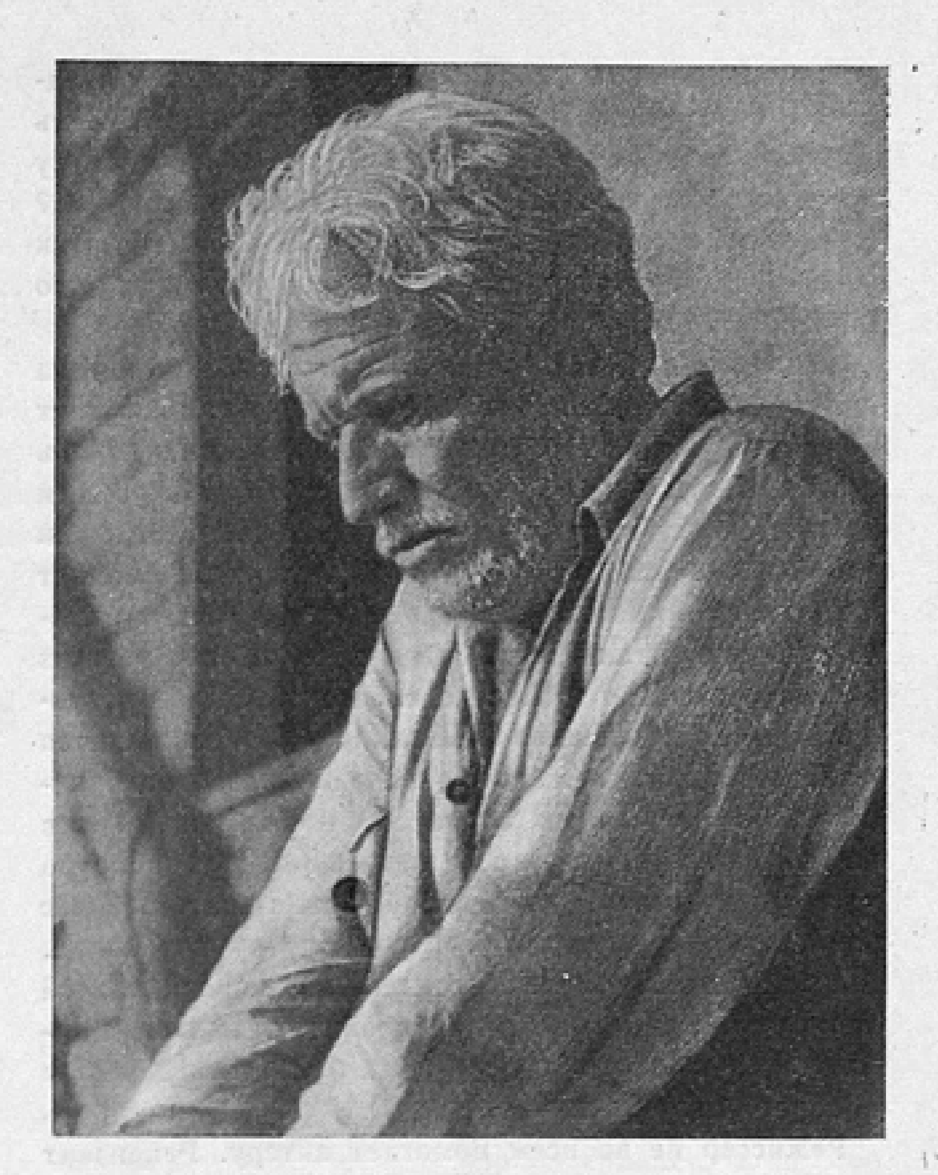
Говорят, что внешний облик Сантьяго — Трэси напоминает самого Хемингуэя. Но суть удачи актера, конечно, не в этой внешней аналогии. Облик старика — Трэси — облик простого, упорного в своем труде рыбака. На всем лежит отпечаток его долгих, то удачливых, то неудачных скитаний по морю — солнце иссушило, сделало бронзовой его кожу, выжгло белые как лунь волосы. Это доброе лицо

человека, много узнавшего в жизни, много пере жившего. Это лицо человека, который ясно понимает, сколько еще ударов может обрушить на его плечи судьба, но который также отчетливо знает, что никакие удары и неудачи не смогут сломить, уничтожить, победить его веру в жизнь.

Хемингуэй написал о своем герое: «Все у него было старое, кроме глаз, а глаза были цветом похожи на море, веселые глаза человека, который не сдается». Эти слова легли в основу трактовки образа актером. Человека нельзя победить, человек все может, он живет, чтобы бороться, чтобы возможно лучше осуществить то дело, ради которого существует. Эту высокую, патетическую мысль актер раскрывает предельно скромными скупыми, строгими приемами.

Перед исполнителем стояла задача огромной трудности. Оставаясь один на один со зрителями на протяжении почти всего фильма, ограниченный в движениях, скованный весьма узкими рамками сюжета, он должен был выразить содержание образа, в сущности своей героическое, но лишенное в то же время всякой внешней героики. На первый взгляд Спенсер Трэси лишь послушно следует повести — каждой ее строчке, каждому слову, произносимому героем или сказанному о нем автором. Он играет с той степенью естественности, когда создается полное ощущение, что игры вообще никакой нет. Просто старый бедный рыбак в старых штанах и старой рубахе, в соломенной шляпе, видавшей всякие виды, плывет в своей старой лодке по морю, ищет свою большую рыбу, сражается с ней, затем также сражается с напавшими на рыбу акулами и возвращается домой без улова, чтобы на следующий день или через несколько дней начать все сначала. Вот и все. Мы видим почти не меняющееся коричневое, широкое лицо старика, его босые ноги, его руки, немало потрудившиеся, в старых рубцах и новых ранах. Аппарат то придвигается к Спенсеру Трэси вплотную, то отдаляется, и мы видим лодку — маленькую, с таким же маленьким силуэтом человека, одинокого в безбрежном водном просторе. Но актер не просто следует за текстом. Он самостоятельно трактует роль, устремляясь в самую ее сердцевину, добираясь до самых ее глубин, сознательно выделяя одни реплики, оставляя в тени другие, придавая новый смысл третьим. И чем полнее погружаемся мы вслед за актером в естественный поток развития созданного им характера, тем отчетливее видим, что он не только постигает авторскую мысль, но и полемизирует с ней, полемизирует, вольно или невольно, с некоторыми критиками произведения Хемингуэя.

С чем, как мне кажется, не согласен Спенсер Трэси? С тем, что в повести Хемингуэя есть ноты



СПЕНСЕР ТРЭСИ В РОЛИ СТАРИКА САНТЬЯГО

фатализма. Такие реплики, как, например, «Я тебя убью, рыба, или ты меня убьешь — не все ли равно?», Трэси произносит, как минутное раздумье старика, не лишенное внутренней насмешки над возможностью печального конца. Но в раздумьях старика — Трэси, в его действиях, его поведении нет и тени этой фатальной мысли: будь что будет. Он в самом деле знает, что может быть всякое. Но он делает свое дело и всегда будет делать его, всегда будет бороться, никогда не встанет в позу покорного ожидания.

Так же шутя и раздумывая, произносит старик — Трэси такие фразы, как: «Если кого-нибудь любишь, его не грешно убить» или: «Как хорошо, что нам не приходится убивать звезды». Герой Хемингуэя — человек наивный, с достаточно ограниченным кругозором. Высшее наслаждение в жизни для него — бейсбол, самое счастливое воспоминание — о львах, выходящих на берег моря. Таким и играет его Спенсер Трэси: не преувеличивая его образованность, не наделяя большей, чем надо, внутренней тонкостью. В наивности, ограниченности старика — Трэси есть особая трезвость, мудрость, которой научила его жизнь. И, сказав: «Как хорошо, что нам не приходится убивать звезды», старик — Трэси тут же

добавляет, чтобы пояснить свою мысль: «Представь себе: человек что ни день пытается убить луну! А луна от него убегает. Ну, а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем? Нет, что ни говори, нам еще повезло». Он привык убеждать себя, что дела его не так уж плохи, что может быть и гораздо хуже.

Медленно передвигается аппарат с лица старика на его руки. Огрубевшие, мозолистые руки заполняют почти весь экран, они крепко сжимают веревку, кровь густо выступает из свежих порезов. Мы видим лицо старика и смертельно усталым, и испуганным, и злобно-мстительным. Но никогда актер не проявляет ни малейшей жалости к герою, не допускает никакой сентиментальности. Строг и прост рассказ актера о великом мужестве человека. Судьба уготовила Сантьяго нелегкие испытания: рыба, попавшаяся ему, необычайно велика, а он уже не молод и находится в море совсем один, акулы хищно набрасываются на пойманную рыбу, а у него ломаются одно за другим нехитрые орудия для борьбы с врагом. И все равно старик не сдается. Его упорству нет конца. Даже когда он падает, обессиленный, в своей жалкой лачуге вниз лицом на голую кровать, это воспринимается, как заслуженный отдых бойца перед новым походом, новой борьбой.

Режиссер не во всем помогает актеру. Рецензент английского журнала «Сайт энд саунд» Цинция Гренье справедливо заметила: «Кажется, что старик в своей лодке и большая рыба, с которой он сражается, существуют в разных фильмах». В изображении рыбы, в кратком показе видений старика—моря его юности и выходящих на берег львов, в воплощении образа маленького друга старика — мальчика создателям фильма действительно не удалось подняться над поверхностной иллюстративностью.

Недостатки фильма немаловажны. Но то, что делает Спенсер Трэси в роли Сантьяго, очень значительно и хорошо.

Вот он мягко разговаривает с пичужкой, присевшей на лодку. Вот, спотыкаясь, падая и вновь поднимаясь, тащит мачту с парусом, напоминающим знамя наголову разбитого полка. То он негромко говорит сам с собой, с рыбой, с морем и звездами, то текст Хемингуэя произносит диктор, а старик—Трэси лишь послушно выполняет все, о чем тот рассказывает.

Старик—Трэси, так же как и старик Хемингуэя, борется, в сущности, лишь за свое существование—существование одинокого человека в разобщенном капиталистическом мире. Но, следуя за автором, Спенсер Трэси говорит своей игрой о большем—о непобедимости, несломленности человека, о его бесстрашии перед поражениями, о его упорстве в борьбе с трудностями, о его силе, позволяющей всегда выстоять, все преодолеть. «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить»,—говорит вслед за автором актер своим исполнением роли старика.

Повесть Хемингуэя близка советским читателям своей верой в человека, в его стойкость. Этим-то, а не надуманной символикой и внешним аллегоризмом волнует реалистическая игра Спенсера Трэси.



В. Кузнецов

Против религиозного дурмана

Не так давно среди всех атеистов наиболее активно атакующими были, пожалуй, пионеры, пытавшиеся избавить своих отсталых бабушек от религиозных предрассудков. Это был недурной сюжет для легких юмористических рассказов и очень тревожный жизненный факт. Атеизм становился пассивным. Закон о свободе совести терял свою важнейшую составную часть—свободу, даже необходимость антирелигиозной пропаганды.

Сейчас партия исправила положение. Пропаганда атеизма становится все более широкой и наступательной. Но прошлые недостатки определили нынешние трудности. Чем атаковать, если так долго ржавело старое оружие и так робко создавалось новое? Агитаторы и пропагандисты прекрасно понимали, что методы борьбы с религией по Остапу Бендеру («Эй вы, херувимы и серафимы! Бога нет! Это медицинский факт») бесплодны, но на первых порах они зачастую просто вынуждены были действовать приблизительно так.

Чувствовали ли в это время укоры совести кинематографисты? Если судить по энтузиазму, с которым некоторые снимают сейчас антирелигиозные ленты,—да. Если судить по равнодушию, с которым все еще относятся к антирелигиозным темам другие,—нет. Насколько уменьшится число верующих, когда исчезнет второе «если», сказать трудно. Но уменьшится оно несомненно.

В украинской кинематографии энтузиастов антирелигиозной кинопропаганды гораздо больше, чем равнодушных.

Ряд короткометражек, созданных на Киевской студии хроникально-документальных фильмов, таких, как «Поп из Голубно» или «Конец паука», мастерски обличает служителей культа, в острой, сатирической манере на живых конкретных фактах показывает ограниченность, лицемерие, ханжество духовных пастырей, полное несоответствие их низменных деяний тому, что они проповедуют пастве.

Но этим фильмам, как, отчасти, и всей нашей нынешней атеистической пропаганде, присущ один существенный недостаток. Они разоблачают не религию как ложное мировоззрение, а ее отдельных носителей. Догматы веры и самое существование бога в них предметно не опровергаются. Верующим доказывается не то, что мир материален, а то, что церковь плоха. Спору нет, такая критика тоже нужна, но как дополняющая, ибо иначе она из борьбы с религией превращается в борьбу за чистоту религии.

Учитывая все это, я хочу остановиться на двухчастевом цветном фильме «Как человек создал бога», снятом на Киевской студии научно-популярных фильмов. Первое и основное его достоинство как раз в том, что он доказывает несостоятельность религии как формы сознания. Не бог создал человека, а человек на заре своего существования создал бога в постоянном удивлении и страхе перед природой. Нет религий истинных. Все религии—заблуждение, ибо все первобытные народы творили своих богов, как рисунки на стенах своих пещер.

Авторы начинают фильм картиной моления в храме. Эти первые кадры сделаны с настроением, выразительно, не загромождены деталями, всеми своими компонентами доносят до зрителя слова диктора о том, что все религии требуют покорности и отречения от жизни. Правда, как начало короткометражки, эта сцена несколько затянута.

Всем дальнейшим ходом фильма авторы как бы стремятся ниспровергнуть религиозные предрассудки. Приходится говорить «стремятся», потому что для ниспровержения, на наш взгляд, фильму все-таки не хватает публицистической страстности, силы чувств, простоты и убедительности научной аргументации.

Фильм делает свое полезное дело, но его диапазон, сфера воздействия могли быть шире. Сейчас это фильм прежде всего для атеистов, и для атеистов, в какой-то степени подготовленных.

Но можно было его сделать и так, чтобы, сохраняя свои нынешние качества, он приобрел и дополнительные: был бы фильмом для верующих. Чего ему недостает для этого?

Во-первых, популярности и железной, неопровержимой логики в изложении материала.

Весь фильм построен на антропологических и этнографических музейных экспонатах. Но согласитесь, что для верующего гораздо убедительнее простой демонстрации скульптурного изображения питекантропа такой зрительный ряд: раскопки, в земле найден череп питекантропа, по черепу восстанавливается облик обезьяно-человека и подвергаются сомнению слова Ветхого завета о том, что бог создал человека по образу и подобию своему.

И вот именно живого, наглядного показа стоянок первобытных людей, их утвари, настенной живописи, орудий труда в картине нет. А надо, чтобы верующий зритель как бы лично участвовал в археологических и этнографических исследованиях и видел, что доказательства, посрамляющие веру в бога, не фабрикуются в декорационных цехах, но добываются у самой природы.

Особо хочется сказать о силе эмоционального воздействия фильма. Веками религия изощряла искусство слова и зрелища, искусство воздействия на сердца людей. Антирелигиозная пропаганда, чтобы быть плодотворной, не может быть слабее по впечатляемости. В картине «Как человек создал бога» авторы порой обращаются и к чувствам зрителя, но только изредка. Будь фильм эмоциональнее, он безусловно выиграл бы.

«Послушайте,—могут возразить авторы,—вы хотите, чтобы мы в двухчастевом фильме решили сразу все задачи атеистической пропаганды? Мы и не стремились к этому. Мы хотели рассказать о возникновении верований, хотели дать зрителю минимум знаний о происхождении религии». Правильно. И сценарист Е. Загданский, и режиссер Л. Любченко, и оператор Г. Христич сделали хорошее, полезное дело. Но атакующая, ударная сила фильма могла быть большей.

Атеистическая кинопропаганда начинает широкое наступление на невежество и мракобесие. И потому так хочется, чтобы каждый выстрел попадал точно «в яблочко».

Майя Меркель

Цветные и бесцветные

Погас свет, и на экране появились сине-зеленые люди. Фигуры, движущиеся на белом полотне, напоминали кого угодно, но не обитателей нашей планеты. Покашливание режиссера-постановщика не предвещало ничего приятного. «Что ж, такого цвета они будут и в картине?»—наконец спросил он. «Плохо напечатано, исправим»,—заверил оператор. Режиссер облегченно вздохнул и успокаивающе зашептал актрисе, не узнавшей себя на экране: «Не волнуйтесь, он уже не первый раз снимает в цвете. Вернем вам румянец». Диалог этот с небольшими вариациями типичен для любого просмотра несмонтированного цветного материала на любой студии.

Увы, в кинематографе распространено мнение—достаточно разбираться в причинах плохой передачи цвета на пленке, добиться точного его воспроизведения, чтобы считаться опытным «оператором-цветником». Конечно, приноровиться к цветным пленкам—а они зачастую бывают очень посредственного качества—дело нелегкое. Надо в совершенстве освоить технологию цветной съемки, чтобы знать, как компенсировать недостатки пленки. Иногда, для того чтобы получить на экране нормальный цвет кожи, актеров гримируют такими невероятными тонами, что непосвященным становится страшно. И все же это вопрос только технический.

Между тем колорит фильма—область творческих проблем, без решения которых любая картина, снятая даже на самой идеальной цветной пленке, будет бесцветной. Попытки подойти к колориту фильма с творческих, живописных позиций довольно редки.

Вот две картины—«Василий Суриков» (сценарий Э. Брагинского при участии В. Яковлева, режиссер А. Рыбаков, оператор Г. Егиазаров, художники А. Пархоменко, В. Гладников) и «Песня о Кольцове» (сценарий В. Кораблинова, режиссер В. Герасимов, оператор Г. Пышкова, художник Е. Свиде-

телев). Они не только сняты по-разному, но и свидетельствуют о принципиально различном подходе к цвету в кино. Не будем касаться общей оценки фильмов*, рассмотрим только их цветовое решение.

Фильм о Сурикове сделан под несомненным влиянием колорита картин художника.

...В низкой избе сидит за столом жена Сурикова с маленькой дочерью. Крохотное слепое оконце светится голубоватым светом. Слабо мерцающая в углу лампада скупо освещает комнату. Пристально разглядывает Суриков эту группу у окна. Его взгляд привлечен гармоничным сочетанием приглушенного красного цвета платья и коричневатых бревенчатых стен. К этой композиции художником «домысливается» могучая фигура Меншикова. Давно задуманная тема вдруг обретает определенную цветовую композицию, замысел оживает и приобретает конкретные формы. Для эпизода, предшествующего сцене работы над «Меншиковым в Березове», сознательно избран колорит, близкий к рождающейся картине.

...Масленица. Веселая, яркая толпа. На экране — взятие снежной «крепости». Звонко смеются девчата в пестрых полушалках — красных, зеленых, синих. Лихие наездники перемахивают через снежную стену. Разрушившего крепость всадника-победителя гогочущая толпа осыпает снегом. Красочность этой народной сибирской игры, не раз виденной художником, натолкнула его на мысль написать картину «Взятие снежного городка». Весь эпизод снят в подчеркнуто ярких, сочных тонах, значительно более интенсивных, чем те, что используются в других сценах. Стремительное, как темп игры, движение камеры по лицам смеющихся создает «смазанность» цветов, напоминающую живописные мазки на холсте. Праздничность и многокрасочность гаммы в этом эпизоде вполне закономерны, так как и картина «Взятие снежного городка» по своему колористическому решению занимает обособленное место во всем творчестве Сурикова.

Живописный вкус и чувство колорита обеспечили успех творческим поискам в окраске декораций, костюмов, а главное—в использовании цветного света. Разнообразные по цвету костюмы и стены декораций, которые составляют яркие, подчас контрастные сочетания, не упрекнешь в дробной пестроте. Принцип контраста теплых и холодных тонов положен в основу сочетаний костюмов и декораций, в решение интерьеров. Почти все декорации окрашены в два контрастирующих цвета: синие—передние комнаты и золотисто-желтые—задние или красновато-коричневые и голубоватые. Такое сочетание позволило найти интересное решение пространства и цветовой глубинной перспективы интерьеров. Варианты в окраске декораций тесно связаны с цветом костюмов—от глубокого черного до серебристо-белого.

Черный и белый цвета костюмов придают большинству кадров изысканную строгость и в то же время сочность, так свойственную живописи Сурикова. Способность черного цвета помогать «звучанию» красок, находящихся рядом, всегда учитывается очень удачно, особенно тогда, когда на экране—в неизменно темном костюме Суриков и в разнообразных по цветовым нюансам платьях—его жена. Соотношения тонов одежды и фона таковы, что центром цветовой композиции всегда оказывается актер. Как правило, это сам художник.

С большим вкусом и чувством меры применен в фильме цветной свет—богатая красочная палитра оператора. Используя ее для создания цветовых рефлексов—золотистых солнечных бликов на стенах, голубоватых теней на белых рубашках в ясный солнечный день, красных отблесков на потолке от горящего камина и т. д.,—оператор «Василия Сурикова» создает обобщенную живописную среду, которая и определяет в конечном счете единство колорита. Цветным светом усиливается и интенсивность цвета отдельных поверхностей. Так, красным светом освещена шапка натурщика, позирующего для картины «Утро стрелецкой казни», подсвечиваются светом того же тона фиолетовые и лиловые костюмы Лили Суриковой.

Осторожно применяется этот сильно действующий прием при съемке портретов, решенных с помощью того же контраста теплых и холодных цветов. Портреты Сурикова, пишущего этюд к картине «Утро стрелецкой казни», учителя Невенгловского, в финале—крупный план художника на фоне красных драпировок, серия крупных планов Лили Суриковой—по выразительности можно приравнять к отличным образцам портретной живописи.

И вот снова XIX век. На этот раз—история жизни Алексея Кольцова. Какую палитру избрали авторы для раскрытия темы трагической судьбы талантливого поэта? На мой взгляд, цвет в фильме «Песня о Кольцове»—это неумелая подделка под народное искусство, пример плохой стилизации. А ведь авторы претендуют на определенную цветовую манеру!..

Цвет в картине «Песня о Кольцове» не несет никакой смысловой, драматургической или эмоциональной нагрузки. Сцена за сценой без всякой связи с содержанием раскрашиваются в одни и те же цвета. Причем именно раскрашиваются, а не решаются в определенном колорите, для которого характерна гармоничность цветовых сочетаний.

* Рецензии на фильмы «Песня о Кольцове» и «Василий Суриков» были опубликованы в № 1 и 2 нашего журнала.

Оператор «Песни о Кольцове» Г. Пышкова в чрезмерных дозах эксплуатирует цветной свет. Гамма его небогата—она ограничивается в основном желтыми и синими, красными и зелеными тонами. И кочуют эти пятна из декорации в декорацию: из петербургской квартиры Пушкина в избу крепостного, из воронежского дома Кольцовых в особнячок Вари. И вместо того чтобы следить за Пушкиным и Кольцовым в одной из ключевых сцен картины, зритель невольно переносит взгляд на щедро рассыпанные по фону красные и зеленые пятна. В момент поэтического вдохновения больного поэта (сцена на чердаке) лицо актера настолько теряется в грубой расцветке фона, что трудно следить за его игрой. Апофеоз безвкусицы—эпизод трагического прощания Кольцова с Варей. Здесь ядовитые желто-зеленые пятна на бревенчатых стенах не только спорят по яркости с лицами актеров, а просто «убивают» их. Таких примеров в картине не перечесть. Работа над цветовым решением свелась фактически к примитивному использованию одного, из законов живописи—контраста теплого и холодного тонов.

Удачно решенная цветовая композиция кадра, в какой-то мере заимствованная кинематографом у живописи, всегда учитывает не только соотношения яркостей цветов костюма и фона, но и гармоничность чередования цветовых акцентов. Акцентирование в кинокадре еще важнее, чем в живописной композиции, ибо на рассматривание кадра зрителю отпущены секунды. Вот почему отсутствие опорных цветовых пятен приводит к такой нивелировке цвета, что пропадает даже актер. В ущерб всем остальным компонентам, из которых слагается колорит кадра, авторы увлекаются цветным светом. Они натуралистически точно раскладывают цветовые пятна от находящихся в декорации источников света—свечей, бра, окон, печей и т. д. В погоне за эффектами авторы пренебрегают актерами, их костюмами, освещением. Попадая в цветные лучи, герои фильма подчас напоминают персонажей из пасхальных открыток. Грешат этим эпизоды в доме у Кашкина, на именинах у Вари, на чердаке. Не создает колорит и монотонность цвета в натурных сценах. Бедные по цвету дневные эпизоды в степи, на переправе похожи на вирированные в рыжий тон картинки. Не успел зритель порадоваться красочности первых кадров в сцене хоровода девушек, как на экране снова появилось скучное желто-оранжевое изображение. Зато в вечерних натурных сценах, снятых в павильоне—эпизод на улице у церкви, во дворе у Кольцовых и т. д,—авторы проявили всю свою цветовую «щедрость», забыв о чувстве меры.

Два фильма—два пути освоения цвета. Один—основанный на живописном восприятии гармонии цветов, второй—на попытке механического копирования приемов живописи. Цвет в фильме становится сильным оружием лишь в руках художников, по-настоящему чувствующих его природу. Цветовой же «эксперимент» в «Песне о Кольцове» не только лишает картину жизненной достоверности, но и портит вкус зрителей.

М. Сулькин

Старый? Нет, новый!

С каждым годом богаче и интереснее становится наш кинорепертуар. На экранах страны в прошлом году демонстрировалось более сотни новых советских картин и столько же зарубежных (более чем из тридцати стран мира).

Но все ли благополучно в кинопрокате? Нет ли возможностей улучшить кинорепертуар? Нет ли здесь «резервов», способных побудить зрителя чаще и охотнее посещать кинотеатры?

Мы хотим внести несколько предложений, которые, как нам кажется, помогут сделать кинорепертуар более содержательным и разнообразным.

•

Есть в Москве кинотеатр, в который, как правило, билет достать очень трудно. Чем же привлекает он зрителей? Просторными помещениями, особым видом экрана, кондиционированным воздухом и прочими новинками «кинocивилизации»? Совсем нет: и зрительный зал тесен и душноват, и новинок кинотехники здесь нет, даже наоборот—часто здесь идут немые картины. Это Кинотеатр повторного фильма.

Что же все-таки привлекает сюда москвичей, особенно молодежь? Как это ни парадоксально,

желание узнать что-то н о в о е, увидеть то, чего нет в нынешнем репертуаре.

Не всегда удачно подбирает свой репертуар этот кинотеатр. Вряд ли стоило, например, воскрешать «Савур-могилу» или «Дорогую могилку».

Здесь речь идет о другом—о «замороженных» превосходных фильмах, пылящихся на полках фильмотеки.

Многие ли зрители, родившиеся в 1930 году и позднее, видели классическое произведение советского звукового кино—фильм Сергея Юткевича и Фридриха Эрмлера «Встречный»?

Могут сказать, что картина эта устарела, что и по техническим качествам она несовершенна. А вот не так давно этот фильм в редакции журнала «Искусство кино» посмотрели члены одной из бригад коммунистического труда завода имени Владимира Ильича. После просмотра они задали законный вопрос: «Почему бы сегодня не выпустить «Встречный» на экраны?» А ведь для повторной демонстрации этой картины не так уж много нужно времени и средств—всего лишь надо перезаписать звук.

Могут возразить также, что фильм этот желающие имеют возможность увидеть в кинолекториях. Но этого мало. Речь идет не о сотнях и тысячах людей, а о многомиллионной аудитории. Неплохо было бы, если бы прокатчики, снова выпустив этот фильм—хорошо оформив кинопремьеру, с афишами, информацией и т. д.,—подсчитали затем число его зрителей. Уверен, их будет намного больше, чем на новых фильмах «Я вам пишу» или «Горячая душа». Такие картины, как «Встречный», еще рано причислять к музейным реликвиям, они являются действенным идеологическим оружием, достойным широкого экрана.

В начале 30-х годов на экраны вышел первый советский звуковой детский фильм «Рваные башмаки» (режиссер М. Барская). Тема картины—судьба детей в капиталистическом мире. Из одиннадцати детских фильмов прошлого года ни один не рассказал о том, как живут дети за рубежами нашей страны. Фильм «Рваные башмаки», получивший в свое время высокую оценку М. Горького, не устарел и в наши дни.

Мы недостаточно используем наше художественное богатство. Выдающиеся актеры театра и кино навечно запечатлены на кинопленке. В журнале «Искусство кино» (1960, № 2) была помещена небольшая статья о киноролях М. М. Блюменталь-Тамариной. Редакция получила много откликов на эту статью, и во всех письмах просьба—покажите массовому зрителю картины с ее участием.

Многие старые фильмы несправедливо забыты даже кинематографистами. Вот пример того, к чему приводит такое забвение. Одесская киностудия экранизировала в прошлом году гоголевскую «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Была ли нужда в новой экранизации, если перед войной эта повесть получила кинематографическое воплощение на одной из московских студий? Если сравнить оба фильма, то нужно прямо сказать, что довоенная экранизация при всех ее недостатках гораздо лучше новой.

А каким большим «резервом» явились бы старые фильмы для телевидения! Стоит учесть опыт зарубежного телевидения, в частности телевидения США, где за последнее время было показано телезрителям несколько тысяч фильмов производства прошлых лет.

Нужно сказать, что лед равнодушия к кинобогатству сломан и кое-что в этом направлении делается. Так, комиссия по юношескому и детскому кино Союза работников кинематографии совместно с представителями кинопроката занимается отбором детских фильмов, выпущенных в 30-х и 40-х годах, для их повторной демонстрации.

Нет сомнения, что и для взрослого зрителя можно найти в нашем кинофонде незаслуженно забытые хорошие, по-настоящему высокохудожественные произведения.

И еще один вопрос. Многие зрители пишут в прокатные конторы: покажите нам фильмы Чаплина «Новые времена» и «Огни большого города», в свое время демонстрировавшиеся на экранах СССР. Будет намного резоннее, чем покупать пошлые, с мещанской моралью фильмы типа «Наш сын—адвокат» и «Фейерверк», продлить лицензии на классические фильмы Чаплина—и по сей день живые, показывающие изнанку капиталистического «рая».

●

Все, о чем говорилось выше, лишь «боковые» пути обогащения репертуара наших кинотеатров, дворцов культуры, клубов, телевидения. Основной, магистральный путь—конечно, создание новых высокохудожественных произведений о нашей действительности, о людях—строителях новой жизни, фильмов различных жанров, любимых зрителями.

Но будет естественно, если зритель, посмотрев хорошую картину двадцати-тридцатилетней давности, на вопрос, какой фильм он смотрел—старый?—ответит: «Нет, новый!» Ведь настоящее искусство всегда молодо, и каждое поколение зрителей открывает в нем для себя что-то новое.

Натан Е. Дуглас, Гарольд Джекоб Смит



СКОВАННЫЕ ЦЕПЬЮ

По публикуемому ниже американскому сценарию «Скованные цепью» поставлен фильм «Бегство в кандалах», отмеченный на ряде крупных кинофестивалей. В диплоле «фестиваля фестивалей» в Мехико говорилось, что этот фильм отмечен «За блестящее воплощение темы человеческого братства в сильной и волнующей истории честности и искренности. За исполнение и постановку».

Режиссер картины — Стенли Крамер (поставивший позднее известный фильм «На берегу»). В главных ролях снимались Тони Кертис и Сидней Пуатье.

Сценарий «Скованные цепью» будет напечатан наряду с другими лучшими произведениями кинодраматургии США в сборнике американских сценариев, выпускаемом издательством «Искусство».

Сильный мужской голос поет. Мелодия песни печальна и монотонна.

...Шел он далеко,
Шел без удачи.
Шел он далеко,
Шел он в Кентакки,
Шел он далеко...

Ночь. Дорога. Ветер.

Уходит вдаль старое горбатое шоссе. Только что прошел ливень. Как грязные лохмотья, висят облака, закрывая все небо. По дороге медленно ползет похожий на огромного жука крытый грузовик. Далеко виден свет его фар.

Где-то между Флоридой и Месон-Диксон-Лайн грузовик сворачивает в сторону и едет вдоль мрачного болота. Его колеса скользят на мокром асфальте.

Кабина грузовика. В ней Дженингс и Бейкер.

Дженингс — человек средних лет, с обветренным, точно выдубленным лицом. Напрягая зрение, он пристально смотрит через ветровое стекло. Машину то и дело заносит к обочине, и он старается все время держать ее на середине дороги.

Краснощекий и синеглазый Бейкер моложе Дженингса.

Песня звучит тише, а временами рокот мотора совсем заглушает ее.

Бейкер нервно ерзает.

Дженингс. Что ты все время ерзаешь?

Бейкер. Мне узки штаны.

Дженингс. Сотни раз говорил тебе, что для такой длительной поездки хороши только хлопчатобумажные.

Бейкер. Для такой поездки хороша только одна вещь — водолазный костюм... (*Кивком показывает назад, в сторону поющего.*), а тут еще приходится слушать его!.. Всю дорогу от Уолкервилла.

Дженингс (*начинает раздражаться*). Да оставь ты его в покое! Ему и так хватает неприятностей.

Бейкер. Он действует мне на нервы.

Впереди показываются огни идущей навстречу машины.

Бейкер. Осторожнее!

Дженингс. Слушай, не мешай мне вести машину.

От резкого поворота грузовик опять заносит к самому кювету. Мимо проезжает встречная машина.

Кабина водителя.

С трудом Дженингс выводит грузовик обратно на середину дороги. Бейкер сидит бледный. Лицо его покрыто потом. Оба некоторое время молчат.

Дженингс. Эти стеклоочистители никуда не годятся. Почти ничего не видно.

Бейкер. А ты слишком быстро ведешь машину... Особенно, если почти не видишь дороги.

Дженингс (*насмешливо*). Боишься, да?

Бейкер. Что значит «боюсь»? Эти машины с дынями носятся так, словно хотят обогнать завтрашний день...

Дженингс. Раз ты заключил контракт и хочешь заработать, тебе приходится ездить быстро.

Бейкер. Но тебе-то за быструю езду ведь не платят.

Дженингс (*примирительно*). Ну, ладно... ладно... Я поеду потише!

Бейкер (*немного помолчав*). До чего же противно несет от болота после дождя...

Дженингс. Сколько сейчас времени? У меня уже спина начинает болеть.

Бейкер. Что-то около девяти.

Дженингс. Мы опаздываем уже на полтора часа...

Бейкер. Нет, ты только послушай его! Всю дорогу тянет одно и то же. Посадить бы его в открытый кузов... Посмотрели бы тогда, как он запоет — на ветру под дождем.

Конец его фразы заглушает рев другого грузовика, который надвигается на них из темноты. Бейкер напряженно всматривается в приближающиеся огни.

Бейкер. Эти вшивые перевозчики дынь...

Дженингс. Какого дьявола ты все время психуешь?

Бейкер. Что значит «психуешь»? Плевать я хотел, что кто-то утром в Балтиморе не получит дыню на завтрак...

Дженингс (*повышая голос*). Тогда тем более перестань орать!

Бейкер. Ну и ладно! И не затыкай мне глотку.

Повернувшись в ту сторону, откуда слышится песня, он кричит:

— Заткнись там, черт тебя побери!.. Заткнись!

Кузов грузовика.

В полумраке на деревянных скамейках, расположенных вдоль бортов грузовика, сидят мужчины. Они скованы парами. Их уставшие лица посинели от холода.

Поет широкоплечий негр с лицом, точно высеченным из камня. Его зовут Каллен. Человек, с которым он скован, по имени Джексон, с виду такой же силач, и у него

такое же застывшее лицо, но это белый. Он сидит, отодвинувшись от негра, насколько ему позволяют четыре фута кандалов. Все молчат.

Голос Бейкера (*за кадром*). Я сказал тебе — заткнись!!!

Джексон (*с насмешкой*). Ты слышал, что сказал капитан, черномазый?.. Чего же ты не замолчишь?

Насмешка Джексона относится к Бейкеру... Но негр принимает ее на свой счет. Он перестает петь, медленно поворачивается, смотрит на Джексона, потом так же медленно встает во весь рост. С силой поднимает цепью Джексона. Несколько мгновений они стоят в кузове, в упор глядя друг на друга.

Каллен (*спокойно*). Если ты, Шутник, еще раз назовешь меня черномазым, я убью тебя.

Ленивая улыбка скользит по лицу Джексона, но тело его напрягается.

Джексон (*так же спокойно*). Попробуй, мальчик...

Каллен уже готов нанести удар, но в это время яркий свет от фар встречной машины неожиданно ослепляет сидящих в кузове. Слышится пронзительный скрежет тормозов... резкий поворот... грохот...

Ночь. Дождь.

Внезапно становится тихо. Слышен лишь шум дождя да свист выходящего из шин воздуха. Медленно вращается едва видимое колесо перевернутой машины.

Та же ночь. Та же дорога.

Приближаются огни фар. Это машина скорой помощи.

Санитарные машины и машина шерифа, как голодные муравьи, окружили обломки грузовика. Недалеко рабочие уже расчищают дорогу. Кругом люди. Увозят тяжелораненых. Остальные ждут своей очереди, лежа на носилках.

В кадре крупно—шериф Макс Мюллер. Это человек среднего роста. Он кажется слишком мягким для должности шерифа. Слова не скажет, прежде чем не обдумает его.

Мюллер направляется к полицейской машине. Проходя мимо раненых, он наклоняется над одними носилками.

У полицейской машины Мюллер устало говорит в радиотелефон.

Мюллер. Говорит Мюллер... Нет, губернатор, смертельных случаев нет... Занесло в сторону... Да... Бежали только двое... Да, губернатор... Я знаю, какая у меня первоочередная обязанность... Мы ждем собак... Да, губернатор, с минуты на минуту... Я звонил начальнику тюрьмы Комискому... Да, губернатор... я уверен, вы сделаете...

Вешает трубку. Явно недовольный, глядит на аппарат. Поворачивается и смотрит на стоящего рядом блондина, весь вид которого говорит о здоровье и довольстве.

Редактор газеты. Привет, Макс. Я первый?

Мюллер. Привет, Дэйв. Я позвал только тебя одного.

Редактор. Что-нибудь новенькое?

Мюллер. Все, что было, я уже тебе рассказал. Шофера еще без сознания. А те или ничего не знают, или ничего не хотят говорить.

Редактор. С кем ты говорил по телефону?

Мюллер. С губернатором.

Редактор. Я могу что-нибудь напечатать?

Мюллер (*сухо*). Конечно... Он сказал, что специально займется этим делом.

Редактор. Очень мило с его стороны.

Мюллер. В этом году выборы!

Редактор. Выборы и для тебя, Макс!

Мюллер (*проходящему мимо солдату войск местной охраны*). Попытайся еще раз позвонить Комискому... Нам срочно нужно их белье для собак.

Солдат. Слушаю, сэр!

Мюллер. И позвони снова в Мейрисвилл. Узнай — нашли они, наконец, того парня... с собаками?

Солдат уходит. Другой солдат приносит Мюллеру термос и несколько бумажных стаканчиков.

Второй солдат. Пожалуйста, шериф. Немного горячего кофе.

Мюллер. Спасибо.

Второй солдат (*передавая стаканчик редактору газеты*). Горячо.

Мюллер (*увидев что-то*). Что за черт!

Через канаву ловко переезжает «пикап». Из него выскакивают семь мужчин. Это местные жители. Все они в охотничьих костюмах, с ружьями разных систем и калибров. Среди них молодой парень с портативным радиоприемником. Он, очевидно, подражает во всем Элвису Пресли*. Общительный и веселый, он ведет себя так, словно он главный в группе. Зовут его Лой Ганс.

Лой. А вот и мы, Макс!

Мюллер. А кто вас звал?

К шерифу подходит Фрэнк Джайбонс, капитан полиции штата, знаток своего дела. Ему сорок лет, он полон сил.

Капитан. Я позвал их.

Мюллер. Что я с ними буду делать?

Капитан. Дело им найдется... У вас ведь не хватает людей.

Говорит все это капитан покровительственным тоном, терпеливо, но с таким видом, как будто речь идет о пустяках.

Капитан. У меня только шесть человек. Если тех двоих не поймают где-нибудь на дороге, нам придется прочесать всю округу, чтобы накрыть их.

Мюллер (*приехавшим*). Эй, поосторожнее с ружьями!.. Это вам не игрушки.

Лой. Сейчас не время для шуток, Макс. С этой минуты мы все охотники... за бегущими зайцами.

Мюллер (*холодно*). Они — люди.

Лой (*весело*). Это почти одно и то же.

Мюллер (*с сарказмом*). Конечно... Они будут бежать до тех пор, пока смогут. Будут идти до тех пор, пока не упадут. Тогда они заставят себя подняться и, спотыкаясь, будут идти, пока не упадут снова. Услышав лай собак вблизи, они поползут... Да... это одно и то же!

Лой. Мы просто хотим помочь тебе, Макс.

Мюллер. Ты хочешь мне помочь, Лой?

Лой. Конечно, Макс!

Мюллер протягивает ему пустой стаканчик из-под кофе.

Мюллер. Прекрасно!.. Выброси его.

---

* Элвис Пресли — популярный среди американской молодежи киноактер и исполнитель модных песенок.

Идет к полицейской машине.

Вытаращив глаза, Лой смотрит вслед Мюллеру и машинально мнет в руках стаканчик.

Возле полицейской машины стоят редактор, Мюллер и дежурный солдат у радиотелефона.

Редактор. Тоже помощнички.

Мюллер. Не говори!

Редактор. А что слышно насчет тех двоих, которые убежали?

Солдат (*у радиотелефона*). Начальник тюрьмы Комиский на проводе, шериф.

Мюллер (*редактору*). Скажи капитану, чтобы он дал тебе донесения. Из них ты можешь взять все, что захочешь. (*В телефон.*) Хэлло! Начальник тюрьмы?.. У телефона Макс Мюллер...

На носилках—раненый арестант. Солдат снимает с него ручные кандалы, подходит к полицейской машине и бросает кандалы на кучу других.

Редактор делает записи в блокноте. Капитан читает вслух донесение.

Капитан. Нох Каллен— негр... оскорбил словесно и действием... намеревался убить... от десяти до двадцати... В освобождении до суда отказано... Одиночное заключение... Трудовой лагерь... Джон Джексон... неамериканского происхождения... вооруженный грабеж... от пяти до десяти... нападение на конвой... дополнительные пять лет... В освобождении до суда отказано.

Подходит шериф.

Редактор (*Мюллеру*). Как это начальника тюрьмы угораздило сковать белого человека с черным?

Мюллер. Должно быть, он не лишен чувства юмора.

Редактор. А что он говорит теперь?

Мюллер. Говорит, не стоит торопиться... Он считает, что они убьют друг друга, не пройдя и пяти миль!

Не разбирая дороги, бегут Каллен и Джексон.

Сельская местность. Джексон и Каллен бегут. Сухой валежник хрустит у них под ногами. Четыре фута цепей связывают их бег, делают его неравномерным, каким-то скачкообразным. Они подбегают к ручью. Припадают к воде. Пьют.

Оторвавшись от воды, садятся. Тяжело дышат. Оба в царапинах, в грязи. По их измученным лицам видно, что ночной путь был не легок. Но в их глазах одно желание — спастись!

Джексон. Скоро рассвет...

Каллен. Да... Скорее уж наступил бы!

Джексон. Хорошо, что мы стояли, когда произошла катастрофа...

Неожиданное воспоминание быстро стирает с лица Каллена проблеск надежды.

Каллен (*злобно*). Да... тебе вдвойне посчастливилось...

Джексон (*мягко*). Сегодня они двоих не досчитаются... парень... (*Пауза.*) Скорей бы наступил рассвет... (*Пауза.*) Ты думаешь, мы далеко ушли?

Каллен. Миль восемь... может быть, десять. Мы сейчас в конце болота.

Джексон. А где болото кончается?

Каллен. В сорока пяти милях от Колби...

Джексон. Ты говоришь так, словно знаешь эти места.

Каллен (*коротко*). Я недалеко здесь работал, в скипидарном лагере.

Достает из пачки последнюю сигарету, зажигает спичку. Смяв пачку, выбрасывает ее.

Джексон. Посмотри-ка на тот огонь!

Каллен (*лаконично*). Если они так близко, что смогут увидеть нас, то они смогут и схватить нас.

Обдумывая эти слова, Джексон вдруг осознает все значение своего побега. По его лицу скользит медленная улыбка, он начинает смеяться, оскалив зубы... Закуривает... Зажженная спичка догорает в его руке. Он бросает ее, тушит ногой. Его внимание привлекают тюремные ботинки. Долго с удивлением смотрит на них.

Джексон. Посмотри-ка на них... посмотри на эти разбитые... тюремные башмаки!

... Вдруг свободной рукой он начинает лихорадочно шарить по земле... что-то ищет... Каллен вынужден приспосабливаться к рывкам цепи.

Каллен. Что с тобой?

Джексон. Семь лет я был замурован в каменном мешке... и вдруг это уже позади!..

Наконец он находит камень, внимательно рассматривает его, взвешивает на руке.

Джексон. Сколько мы прошли, говоришь?..

Каллен. Около десяти миль...

Погруженный в свои мысли, Джексон смотрит на камень.

Джексон. Семь лет я шагал по тюремному двору... и вот... ушел от него за десять миль!

Приступ бешеной энергии овладевает им... Он кладет на валун цепь и поднимает камень.

Джексон. Не будет больше тюремных башмаков.

Камень с силой опускается на цепь.

Джексон. Не будет больше тюремных башмаков!.. (*Возбуждение растет в нем.*) Я куплю себе пару лосевых ботинок!..

Камень с еще большей силой опускается на цепь.

Джексон. ...Белый костюм и шелковую рубашку!.. Я буду Чарли Потейтос*... Чарли Потейтос, разгуливающим по улицам...

Камень с силой опускается на цепь.

Джексон. ... В шляпе из тонкой соломки и с хорошенькой девочкой.

Камень с силой опускается на цепь...

Внезапно Джексон поднимает глаза на Каллена.

Джексон (*протягивая камень Каллену*). На, возьми, бой**... Твоя правая рука свободна... Бей по цепи!.. Бей сильнее... Разбей ее вдребезги!.. Давай, бой!

---

* Потейто (*англ.*) — картошка; на американском жаргоне — богатство.

** Слово «бой» имеет два значения: «мальчик» и «слуга».

Слово «бой» коробит Каллена. Но он берет камень и медленно поднимает его.

Каллен (*злобно*). «Бой», да?.. Слушаю, босс... слушаю, босс...

Сильно ударяет по цепи.

Каллен. Запомни—больше нет никаких «слушаю, босс»!

Рука Каллена высоко поднимает камень.

Джексон. Я буду танцевать под джаз...

Камень с силой опускается на цепь.

Каллен. Никаких больше «слушаю, босс»!

Джексон. ... Я сяду на пароход и уеду в Рио, и меня никогда не найдут!

Каллен. Никаких «хорошо, босс»!

Бьет по цепи.

Джексон. ... Меня никогда не найдут!

Каллен. Нет больше «слушаю, босс»!

Камень с бешеной силой ударяет по цепи... и раскалывается на мелкие куски.

Каллен (*тихо и удивленно*). Она не разбивается... не разбивается....

В глазах Джексона появляется непреклонная решимость. Он медленно встает. Каллен по-прежнему стоит на коленях, не сводя глаз с осколков камня.

Джексон (*сурово*). Пойдем.

Цепь натягивается. Неожиданный толчок выводит Каллена из задумчивости. Он смотрит на Джексона.

Каллен. Пойдем, куда?

Джексон (*настойчиво*). В Пайнвилл... Мы идем в Пайнвилл.

Каллен (*решительно*). Пайнвилл на юге. Я не пойду на юг...

Джексон. Я знал одну девочку в Пайнвилле. Если она еще там, мы разобьем цепи.

Каллен. А потом?.. В этом южном городе, где хозяйничают белые, я всем буду бросаться в глаза. Как ты думаешь, разве трудно им там меня схватить?

Джексон. Отвяжись от меня!.. Мы не жених и невеста... Какое мне-то дело...

Каллен (*мягко*). Мы теперь словно муж и жена. Да, это так, Шутник!.. (*Показывая на цепи.*) Вот наше обручальное кольцо! (*Молчит, затем решительно продолжает.*) И дорога на юг, Шутник, для нас не свадебное путешествие. Мы пойдем на север!..

Джексон (*презрительно*). Через болото?!

Каллен. Я долго работал на скипидарном заводе... милях в шестидесяти севернее. Там каждый день ходит поезд, забирает скипидар... От западного края болота поезд идет довольно медленно... пересекает границу штата и направляется к химическим заводам на севере Огайо... (*Молчит, что-то обдумывая.*) Попытаемся сесть на этот поезд...

Джексон. Ты долго был в тюрьме?

Каллен. Восемь лет...

Джексон. Откуда ты знаешь, что поезд там еще ходит?

Каллен (*упрямо*). Я не знаю, но...

Джексон (*злорадствуя*). Ты не знаешь!.. Ты упрашиваешь меня идти шестьдесят миль, а сам ничего не знаешь!.. Так зачем же зовешь?.. Семь верст киселя хлебать?.. Нет, не выйдет!.. Пошли на юг!..

С бешенством тянет цепь, но Каллен даже не встает... Он хохочет. Это приводит Джексона в ярость.

Собрав все силы, Джексон волочит хохочущего Каллена по земле. Останавливается, тяжело дыша от злости и напряжения. Бросает гневный взгляд на Каллена. Тот поднимается на колени, смотрит снизу на Джексона.

Каллен. Чарли Потейтос?.. А?

Джексон. Да.

Каллен. Ты хотел пройтись по улице с девчонкой под ручку?

Джексон. Да.

Каллен (*показывая на цепи*). ...И с этим в другой руке?

Джексон (*требовательно*). Замолчи!

Каллен. Ты сядешь на пароход и поедешь в Рио?..

Джексон. Да!

Каллен. И потянешь за собой свой якорь?

Джексон. Я разобью их!

Медленно поднявшись, Каллен оказывается лицом к лицу с Джексоном.

Каллен (*с издевкой*). Может быть, ты перекусишь их зубами?

Джексон (*бешено*). А может быть, для этого подойдет твоя голова?!..

Он замахивается свободной рукой, собираясь ударить Каллена. Тот хватает его за запястье, и они долго стоят в напряженной, неподвижной позе, готовые каждую секунду броситься друг на друга.

Каллен. Придет еще время, Шутник, и для этого... оно придет... Но если ты хочешь, чтоб это случилось сейчас... я не возражаю!..

Джексон (*резко*). Тебе, мальчик, легче, чем мне. Тебя ведь нельзя даже увидеть в темноте.

Каллен. Но зато ты можешь слышать меня, Шутник... Для меня отсюда только один путь... И мы вместе пойдем на север... или вместе пройдем десять миль назад, в тюрьму.

Смысл угрозы Каллена не сразу доходит до Джексона. Он пристально смотрит на негра. Его рука медленно расслабляется... Каллен выпускает ее... Она падает как плеть.

Джексон. Ты прав, парень... Время придет... Будь уверен... оно придет!

Каллен (*решительно*). Дорога на север там...

Медленная презрительная улыбка Джексона не может скрыть гнева в его глазах. Он нехотя поворачивается и идет в ту сторону, куда указал Каллен...

День.

В кадре крупно—собаки.

На грузовике — две клетки с собаками. В одной — четыре ищейки, в другой — два доберман-пинчера. Собаки волнуются и громко лают.

Шериф Мюллер и капитан завтракают и разглядывают собак. Из-за машины появляется суетливый маленький человечек в добротных охотничьих сапогах. Это Солли. За ним следует его помощник Вильсон, молчаливый человек неопределенного возраста с невыразительным лицом.

На заднем плане рабочие ремонтной бригады расчищают дорогу.

Кроме машин войск местной охраны здесь находятся еще «джип» шерифа и «пикап», снаряженный, как хороший интендантский склад. Вокруг «пикапа» сейчас собрались солдаты и местные охотники. Они завтракают. У всех приподнятое настроение.

Солли (*резко*). Не дразните собак!

Мюллер. Что?

Солли. Вы едите как раз перед ними... Как вы думаете, какой нюх у них будет после этого?!..

Капитан. Успокойся, Солли. Никто не собирается портить нюх у твоих собак... Это шериф Мюллер.

Солли. А, здравствуйте, Мюллер! (*Оправдываясь.*) Я и не думал кричать... только собаки у меня очень нервные.

Доберман-пинчеры злобно прыгают в клетке в сторону Мюллера. Угрожающе рычат. Шериф отступает от клетки.

Солли. Красавцы, а?

Мюллер. Какая это порода?

Солли. Доберманы. (*Со смехом.*) Я скажу вам, с собаками лучше не связываться.

Мюллер (*сухо*). Особенно с такими.

Солли (*весело*). Да... Ищейки не едят котлетки!.. Когда мы догоним тех двоих, они собьют их с ног.

Мюллер. Нам не это нужно.

Капитан. Мы имеем дело с двумя довольно опасными преступниками, шериф... Вы не знаете, с чем мы можем столкнуться.

Мюллер. Чем они могут быть опасны... они в кандалах.

Капитан (*резко*). Прости меня, Солли.

Взяв шерифа под руку, отводит его в сторону.

Капитан. Послушайте, Мюллер... у вас впервые такое дело... Эти двое—угроза для всего штата, и если ваши взгляды так гуманны, то подумайте о здешних фермерах и о своих людях!..

Мюллер. Предоставьте, капитан, мне самому решать, о чем мне следует думать!

Капитан. Это, конечно, ваше дело, шериф!.. Ну, а что касается меня... я считаю, что этих собак мы должны взять с собой. У меня тоже есть люди, о которых я должен заботиться.

Мюллер (*подумав*). Ладно... Только держите собак на привязи. (*К Солли.*) Слышите?.. Держите этих собак на привязи и не спускайте их без моего разрешения.

Уходит.

Капитан. Давай, Солли, начинай. В дежурной полицейской машине ты найдешь старую одежду беглых.

Солли. Нам придется прошагать много миль... Эта парочка петляла достаточно.

Капитан (*солдату*). Соберите людей.

Идет к шерифу. Солли направляется к полицейской машине.

«Джип». Мюллер смотрит на карту, расстеленную на капоте «джипа». Подходит капитан. Мюллер поднимает голову.

Мюллер. К западу — ничего.

Капитан. Пора бы дорожным постам сообщить нам что-нибудь.

Мюллер. Они могут идти только в двух направлениях. Одно из них—на север, через болото, к Камберленду...

Капитан (*указывая на карту*). В Камберленде воинские казармы. Почему бы военным не двинуться нам навстречу. Тогда беглецы окажутся в клещах!

Мюллер (*смотрит на капитана с удивлением*). В клещах?!

Приближается Лой.

Мюллер. Вероятнее всего, они пойдут прямо на юг, куда-нибудь в сторону Колби. Болото ведь довольно нездоровое место.

Поворачивается к Лою.

Мюллер. Что у тебя, Лой?

Лой. Да вот, Макс, твоя жена просила тебе передать.

Передает Мюллеру свитер.

На шоссе со всех сторон собираются на зов солдата люди. Капитан поворачивается к Максу.

Капитан. Все готовы выслушать ваши инструкции, шериф.

Надев через голову свитер, шериф с усмешкой смотрит на редактора.

Мюллер (*капитану*). Начинайте.

Капитан. Хорошо!

Мюллер (*редактору*). Теперь послушай, что он скажет!..

В то время как капитан взбирается на кузов «джипа» и начинает говорить, Мюллер оглядывается, пытаясь увидеть, что делает Солли.

Капитан (*обращаясь к парню с радио*). А ну-ка выключи свою штуку! (*Твердо, по-военному говорит собравшимся.*) Все в порядке, ребята! Мы готовы тронуться в путь. За старшего у нас — шериф Мюллер, я его помощник. Все указания вы будете получать от нас.

Дежурная полицейская машина. Солли вынимает оттуда картонный ящик. Открывает его. Вытаскивает разорванную грязную нижнюю рубашку, нюхает ее. Бросает рубашку обратно в ящик и тащит его к своему «пикапу».

У «пикапа» Вильсон берет собак на поводок. Подходит Солли. Вынимает из принесенной коробки вещи, разбрасывает на земле и заставляет собак нюхать их.

Голос капитана. Вы делитесь на две группы, две стрелковые цепи, которые пойдут развернутым строем. В центре будет штабная группа, состоящая из шерифа Мюллера и меня.

Стоя в кузове «джипа», капитан в своем щеголеватом мундире как бы олицетворяет армию.

Капитан. Войска местной охраны образуют одну группу и идут на правом фланге.

Озадаченный шериф с удивлением смотрит на капитана. Редактор ловит взгляд шерифа. Шериф пожимает плечами. Оба улыбаются.

Раздается лай собак. Шериф сразу же оглядывается.

Собаки уже все на поводках. Солли и Вильсон стороной ведут их к общей группе, туда, где находится капитан.

Возбужденные собаки обнюхивают землю, лают.

Капитан. Каждый из вас должен все время быть в поле зрения другого. Нельзя отходить в сторону больше, чем на двадцать пять ярдов. Обгонять собак тоже нельзя. Мы будем идти за ними.

Мюллер и редактор молча наблюдают за собаками и не слушают капитана.

Капитан. Насколько нам известно, люди, которых мы преследуем, не вооружены... Два выстрела будут означать, что вы их обнаружили.

Внимание Мюллера привлекает звук охотничьего рожка.

Собаки радостно лают, нетерпеливо рвутся вперед по следу.

Возбужден и Солли. Он кричит.

Солли. Шериф!.. Капитан!.. Мы готовы! Старая Джинджер сразу почуяла. (*К собаке.*) Хорошая девочка... хорошая девочка...

Капитан. Еще одно замечание...

Теряя терпение, Мюллер смотрит на капитана.

Капитан. Все это может занять пару дней, а может, и больше. Так что вы сейчас получше проверьте свое снаряжение. И не забудьте — надо держать равнение в цепях и не отставать! (*Смотрит вниз, на шерифа.*) Одну минутку.

Спрыгивает с кузова «джипа».

Капитан (*шерифу*). Хотите что-нибудь добавить?

Мюллер (*решительно*). Нет!

Мягко улыбаясь, Мюллер застегивает пуговицу на блузе капитана.

Мюллер. Начинайте.

У капитана недовольный вид. Он чувствует, что шериф не доверяет ему.

Все выстраиваются неровной цепочкой по обеим сторонам от Солли, Вильсона и собак. За ними идут шериф, редактор и капитан. Подражатель Пресли, проходя мимо шерифа, снова включает свое радио.

День. Река. Волны на реке напоминают резное зеленое стекло. Пенясь, они с шумом разбиваются о блестящий черный камень.

От весенних дождей река взбухла. Слышен глухой рев воды. Каллен и Джексон смотрят на бушующий перед ними поток пристально, с упорством людей, для которых отступление страшнее опасности впереди.

Первым поднимается Джексон. Он осматривает реку и пожимает плечами.

Джексон. Пошли...

Делает шаг к воде, но цепь удерживает его. Каллен словно зачарованный смотрит на реку. Его лицо окаменело.

Каллен. Как ты думаешь, здесь глубоко?

Джексон (*холодно*). Какая разница?

По-прежнему Каллен не двигается. Джексон презрительно смотрит на него.

Джексон. Ты хотел идти на север, не так ли?

Точно скованный каким-то кошмаром, Каллен поднимается. Джексон направляется к воде. Каллен идет за ним.

Бушует, бурлит река. Высокие волны, разбиваясь о камни, разлетаются белыми клочьями пены. Местами видна обманчивая гладь черной, как нефть, воды. Здесь в глубине прячутся стремительные водовороты...

... Беглецы входят в воду по пояс. От ледяной воды у них захватывает дыхание. Изо всех сил стараются они удержаться.

Под ногами неровное дно. Беглецам мешают волны и цепь, которая все время натягивается. Они двигаются поэтому очень медленно и неуверенно.

Вот они выбираются из водоворота на отмель. Течение здесь сильнее, но зато есть камни, на которые можно поставить ногу, хотя они мокрые и скользкие. Каллен идет неуверенно.

... Они почти на середине реки... Их силы иссякают.

Устав бороться с бушующей водой, Каллен встает на валун. Ноги у него скользят, разъезжаются, он падает, сильно ударяется о камни, тащит за собой Джексона...

Оба оказываются во власти бурного потока. Барахтаясь, они пытаются достать ногами дно... не могут... Ударяются о камни, за которые хотят уцепиться... Быстрое течение крутит их, поднимает одного над другим...

Ударившись о полузатопленный камень, Джексон из последних сил с отчаянием цепляется за него. Ему приходится удерживать не только себя, но и Каллена, который, беспомощно распластав руки, плывет вниз по течению, сильно натянув цепь. Он, словно громадная рыба, выброшенная на поверхность, жадно глотает воздух.

Но, несмотря на все усилия, пальцы Джексона медленно отрываются от камня... Они снова во власти течения...

На их пути огромный валун.

Стараясь предохранить себя от удара, Джексон выставляет вперед руки. Каллен же, наполовину скрытый водой, ударяется о камень головой. Его тело сразу становится безвольным. Джексон поднимает над водой голову Каллена, бросает взгляд на берег, с ужасом снова смотрит на потерявшего сознание Каллена. После долгих поисков находит опору. Приподнимает из воды Каллена и начинает пробираться к берегу, где течение более спокойно.

Река снова становится глубже... Идти все труднее... Тело Каллена выскальзывает из рук Джексона и на какое-то мгновение скрывается под водой... Джексон то идет, то плывет, волоча за собой неподвижного Каллена, и наконец вытаскивает его на отмель.

Берег. Река осталась позади.

Стараясь привести Каллена в чувство, Джексон неистово трясет его, шлепает по лицу.

Д ж е к с о н. Каллен!.. Каллен!.. Очнись!

Наконец Каллен кашляет, пытается уклониться от ударов. Оставив его, Джексон садится рядом, тяжело вздыхает после пережитого испытания. Спустя некоторое время садится и Каллен, трясет головой.

К а л л е н. Спасибо.

Д ж е к с о н. За что?

К а л л е н. Что ты меня вытащил.

Джексон удивленно смотрит на него. Он колеблется.

Д ж е к с о н (*холодно*). Вот чертовщина!.. Да я вовсе не вытаскивал тебя!.. Мне просто ничего другого не оставалось... Ведь ты мог утопить меня!..

Встает и холодно смотрит на Каллена. Молча ждет, пока Каллен, превозмогая боль, встанет.

Край болота. Невдалеке река. День.

Раздаются два выстрела.

Капитан вкладывает револьвер в кобуру. Нагибается и поднимает окурок сигареты. Рассматривает его.

К капитану подбегают солдаты, охотники, шериф и редактор. Солли сзывает собак и берет их на поводки. Вильсон сдерживает свору неистово лающих, взволнованных выстрелами собак.

М ю л л е р (*подходя*). В чем дело?

К а п и т а н (*торжествующе*). Вы были против собак?

М ю л л е р (*глядя на окурок, который держит капитан*). Что вы говорите?.. Я никогда не был против собак. Они лучшие друзья человека! Разве нет?

Поднеся окурок к самым глазам, капитан внимательно рассматривает его.

М ю л л е р (*капитану, насмешливо*). Что там?.. Губная помада? (*Подходящему Солли.*) Ничего особенного, Солли. Пойдемте.

С о л л и. Минуточку, шериф. Я больше не могу сегодня спускать собак. Им нужен отдых.

К а п и т а н. Но у нас еще куча времени...

С мягкой улыбкой Мюллер поднимает на него глаза и начинает освобождаться от рюкзака.

М ю л л е р. Ничего, наши люди тоже нуждаются в отдыхе.

С о л л и (*шерифу*). Значит, договорились?

М ю л л е р. Да, Солли.

Это явно злит капитана.

С о л л и (*собакам*). Идите сюда, детки!

Уводит собак. Мюллер садится на землю и, хмыкая от удовольствия, стаскивает с себя башмаки.

М ю л л е р. Последний переход был тяжелым.

К а п и т а н. Этим вы даете им время вырваться вперед.

М ю л л е р. Они тоже должны отдыхать.

Смотрит на капитана, который все еще стоит возле него, стараясь овладеть собой и скрыть охватившую его злость.

М ю л л е р. Вы что-то плохо выглядите...

Вечер. Болото.

Низина покрыта кустарником, низкорослыми деревьями, испанским мхом.

Два человека, крадучись, охотятся на что-то невидимое нам.

В надвигающейся темноте тягостно звучит бесконечное кваканье лягушек. Чувствуется близость болота. Снова появляются двое. Их лица суровы и кажутся худыми в холодных лучах заходящего солнца.

Негр тихо поднимает руку и взмахивает палкой. Быстро наносит удар. Из травы торопливо выпрыгивает лягушка.

Д ж е к с о н. Поймал?

Каллен бешено бьет палкой по земле. Джексон присоединяется к нему и бьет по кустарнику. Вдруг Каллен теряет равновесие, падает и тянет за собой Джексона. Тот морщится от боли в запястье.

Наклонившись, оба лихорадочно ищут что-то в траве. Джексон поднимается, торжествующе держа огромную лягушку за лапу.

Д ж е к с о н. Поймали.

Уже ночь. У костра сидят Джексон и Каллен, сторонясь друг друга, насколько позволяет длина цепи.

Разложенные в ряд, сушатся у костра мокрые сигареты.

Глаза Каллена устремлены на насаженную на вертел лягушку, которую Джексон держит над маленьким пламенем.

Густой мрак и бесконечные шорохи болота сеют тревогу и беспокойство. Временами из темноты доносятся другие звуки, резкие и необычные. Они пугают Джексона.

Д ж е к с о н. Прислушайся-ка... Что это?

К а л л е н. Ночные птицы... главным образом... насекомые...

Д ж е к с о н. Было бы неплохо, если бы они заткнулись!

Вынув из огня зажарившиеся лягушачьи лапы, Джексон дает одну Каллену.

К а л л е н (*равнодушно*). Спасибо.

Джексон не отвечает. Он поглощен едой. Вдруг совсем рядом раздается крик какой-то ночной птицы. От неожиданности Джексон вздрагивает.

Д ж е к с о н (*словно оправдываясь*). Как будто собаки лают.

К а л л е н. Слишком уж скоро.

Д ж е к с о н. Они, наверно, уже начали погоню... Как думаешь, быстро они идут?

К а л л е н (*спокойно*). Сюда нет дороги... им придется так же пробираться, как шли мы.

Тишина... Джексон вновь прислушивается к ночным звукам. Он как бы между прочим указывает на болото.

Д ж е к с о н. А звери здесь есть?

К а л л е н. Есть.

Д ж е к с о н. Какие?

К а л л е н. Всякие...

Д ж е к с о н. Например?

К а л л е н. Крокодилы, медведи, кабаны...

Д ж е к с о н. Почему же их не слышно?

К а л л е н. Они — звери!.. Или они сами охотятся, или на них охотятся... И в том и в другом случае они не выдают себя...

Д ж е к с о н (*обдумав ответ Каллена*). Мне это нравится...

Кончив есть, Джексон бросает кости в огонь, облизывает пальцы. Присаживается у костра на корточки. Выбрав сухую сигарету, берет ее в рот, а оставшиеся осторожно складывает в свой карман. Закуривает.

Ночные шорохи, кажется, еще плотнее окружили маленький огонек и двух уставших людей возле него.

Д ж е к с о н. Послушай-ка их... Миллионы голосов... И ни один из них не понимает, что значит другой.

К а л л е н (*пожимая плечами*). Это всего лишь насекомые...

Д ж е к с о н (*презрительно*). Насекомые или люди—какая разница?!.. Никто не понимает друг друга... Животные умнее. Будь осторожен и охоться только для себя! Мне это нравится!..

Неожиданно пронзительный предсмертный вопль какого-то зверя разрывает ночную тишину.

Д ж е к с о н. Кто это?

К а л л е н. Это крик ласки. Сова, должно быть, ее поймала.

Д ж е к с о н. Но ты же сказал, что они не издают звуков.

К а л л е н (*тихо*). Только когда они умирают...

Молчат... Джексон задумывается.

Д ж е к с о н (*в раздумье, как бы про себя*). Такова жизнь... Всю жизнь ты молчишь и только один раз открываешь рот, когда умираешь...

Некоторое время смотрят друг на друга. Но их обоюдная злоба все еще сильна, и они отводят глаза. Джексон протягивает Каллену наполовину выкуренную сигарету.

К а л л е н. Спасибо.

Д ж е к с о н (*раздраженно*). Почему ты не оторвал конец сигареты?

К а л л е н. А?..

Д ж е к с о н. Ты всегда говоришь «спасибо»... Я ненавижу это слово.

К а л л е н (*пожимая плечами*). Оно ничего не значит.

Д ж е к с о н (*отрывисто, смеясь*). Ничего?! А вы ведь все стараетесь на этом слове построить свою жизнь... И ты знаешь об этом. В Нетчезе у большого модного отеля я когда-то отводил на стоянку чужие автомобили за чаевые. Какой-нибудь хлыщ дает мне свою машину, и я должен сказать ему: «Благодарю вас, сэр». Я ему оказываю услугу, отводя на стоянку его машину, и я же должен говорить: «Благодарю вас, сэр». И чем громче я скажу это, тем больше получу на чай.

К а л л е н. Так уж положено!..

Д ж е к с о н (*серьезно*). И вовсе так не положено! Если ты Чарли Потейтос... человек с деньгами, тогда можешь никому не кланяться! Вот я и собираюсь так жить! (*Замолкает, потом говорит тише.*) И даже когда они не давали мне чаевых, я все равно должен был говорить «спасибо». Каждый раз, когда я слышал это слово, оно вонзалось в меня, словно иголка. Вот что может случиться со словом... Ты знаешь, что я имею в виду, бой?

При слове «бой» Каллен быстро поднимает голову.

К а л л е н (*хладнокровно*). Да!.. Я знаю, что ты имеешь в виду!.. В меня сейчас тоже словно вонзилась иголка. (*Отчеканивая каждое слово.*) Не зови меня больше боем!

В упор смотрят друг на друга. Видя холодную злобу в глазах Каллена, Джексон слабо улыбается, понимая, что нашел, чем можно его уколоть.

Д ж е к с о н (*старательно подчеркивая слова*). Эх, ты слишком чувствителен, парень!

К а л л е н (*злобно*). Ничуть!

Д ж е к с о н (*успокаивающе*). Хорошо, если так. Но я хочу дать тебе маленький совет... ты мне нравишься, парень... Ты должен научиться принимать вещи такими, какие они есть, и не бунтовать против них, если не хочешь стать неудачником. Хотел бы я посмотреть, как ты научишься жить, парень!

К а л л е н (*холодно, с презрением*). Как ты... в том модном отеле, а?

Д ж е к с о н (*спокойно*). Да ... именно как я, в том модном отеле...

К а л л е н (*злобно*). Ты хочешь и меня устроить в тот отель, а?

Д ж е к с о н (*парируя*). Конечно. Через заднюю дверь, если ты сможешь таскать ведро и швабру.

К а л л е н А ты через парадный ход... чтоб собирать свои чаевые!

Д ж е к с о н. (*начинает раздражаться*). Какая муха тебя укусила?.. Неужели из-за того, что я в машине назвал тебя чернома...

К а л л е н (*обрывая его*). Да!.. И это тоже!

Д ж е к с о н (*презрительно, насмехаясь*). Но ты же такой и есть! Это ведь все равно, что лопату называть лопатой... Я, например, ханки*, и я не спорю против этого. Ты можешь называть меня хоть азиатом, я не возражаю.

К а л л е н. А что ты знаешь об азиатах?..

Д ж е к с о н (*расставляя свою ловушку*). А что ты имеешь в виду?

К а л л е н (*вызывающе*). А ты что имеешь в виду?

Д ж е к с о н. То, что уже сказал... Не приставай ко мне... Не я выдумываю презрительные клички.

Разъяренный Каллен не обращает внимания на его слова.

К а л л е н. Ты со дня рождения дышал ими, и, как только научился говорить, эти слова вылетали у тебя, стоило тебе открыть рот.

Д ж е к с о н. И это приводит тебя в бешенство, не так ли?

Каллен злобно смотрит на него.

Д ж е к с о н. Но это же так и есть?.. Такая у тебя горькая судьба. Не я установил эти правила!

К а л л е н. Ты только и живешь по этим правилам!

Д ж е к с о н (*раздраженно*). Все живут по каким-нибудь правилам. Каждый связан с тем, что его окружает... даже эти болотные звери!

К а л л е н. Даже та ласка!

Д ж е к с о н. Ты зовешь меня лаской?!

К а л л е н (*с презрительной улыбкой*). Нет!.. Я зову тебя... белым.

Сплевывает в огонь и растягивается на земле. Джексон в бессильной ярости злобно смотрит на него.

День. Берег реки.

По берегу с лаем рыскают собаки. Со злостью разбрызгивают они воду у берега, но не решаются броситься в бушующую реку.

Стараясь собрать собак вместе, Солли, такой же возбужденный, как и его собаки, сзывает их. Подходят Мюллер, капитан и редактор.

С о л л и. Эй!.. Эй!.. Назад!.. Ко мне!..

Пока он сзывает собак и берет их всех на поводки, на берегу собираются все участники погони.

У радиотелефона — шериф Мюллер.

М ю л л е р. Говорит Мюллер... Вы можете снять дорожные посты... Они идут на север... Нет, это невозможно, они не повернут назад... Они уже пересекли Мак-Хенри. (*Пауза.*) Да, следы довольно свежие... Мы возьмем их через день или два... (*Пауза.*) «Джип» не может идти дальше. Провизию нам придется нести на себе...

* Ханки — презрительное прозвище в США рабочего неамериканского происхождения.

Все будет в порядке. Пожалуйста, позвоните моей жене. Скажите ей, что все в порядке... Хорошо...

Передает трубку шоферу. К Мюллеру подходит редактор.

Редактор. Ты не возражаешь, Макс, если я позвоню в свою газету?

Мюллер. Звони.

Поворачивается к капитану, который изучает карту.

Мюллер. Нашли что-нибудь?

Капитан (*указывая на карту*). Мы можем перейти вброд здесь...

Обрывает себя на полуслове.

Капитан. Лой!

Тот сразу же выключает портативное радио.

Капитан. Мы можем перейти вброд здесь, перегруппироваться уже на том берегу и там искать следы.

Мюллер. Хорошо.

Редактор (*в телефон*). Телеграфное агентство?.. Отдайте им все, что у нас есть.

Разговаривая, редактор одновременно прислушивается к диалогу Макса с капитаном.

Слова капитана заглушают голос редактора, говорящего по телефону.

Капитан. Этот кружной путь займет у нас пару часов.

Мюллер. Что ж, ничего не поделаешь.

Капитан. А я думаю, кое-что можно сделать.

Мюллер насмешливо смотрит на него.

Редактор (*в телефон*). Только сделайте это получше... Вы знаете, что писать... К сожалению, сейчас мне нужно кончать разговор... Я соединюсь с вами, как только смогу... Хорошо!

Вешает трубку.

Капитан. Почему бы не связаться с Камберлендом, пока «джип» еще здесь.

Мюллер (*раздраженно*). Для чего? Чтобы попросить танк и парочку бронетанковых дивизий?

Капитан. Те двое обогнали нас на двенадцать часов, а мы можем еще потерять два часа.

Мюллер (*собирается уходить*). Я высоко ценю арифметику.

Капитан (*упрямо*). Моя профессия — ловить людей.

Мюллер (*выходит из себя*). А моя — принимать решения.

Бросив гневный взгляд на Мюллера, капитан быстро уходит.

Ничего не подозревающий Лой подходит к шерифу.

Лой. Скажи, Макс...

Лицо Лоя сосредоточенно, он напряженно о чем-то думает. Шериф оборачивается к нему.

Мюллер (*резко*). В чем дело?

Лой (*жалобно*). Я не знаю... Мне кажется, что со мной что-то происходит.

Мюллер. О чем ты говоришь?

Лой. Смотри. Я весь распух. И здесь...

Он обнажает руку, расстегивает воротник.

Редактор. Да это же крапивница!

Гнев Мюллера проходит. Он смеется.

М ю л л е р. О, ради бога, не надо больше!..

Л о й (*с обидой*). Вы смеетесь, а меня это сводит с ума!

Взяв его под руку, Мюллер ведет Лоя к «джипу», где капитан все еще возится с картой. Подходит, смеясь, к капитану.

М ю л л е р. На войне должны быть потери. Вы ждали ранений, капитан. Смотрите, вместо них крапивница.

Продолжая смеяться, жестом указывает на «джип».

М ю л л е р (*Лою*). Влезай... ты можешь вернуться с «джипом». (*Снова капитану.*) Послушайте, Фрэнк, почему вы все время нервничаете? Мы сейчас гоняемся за парой бедных бродяг, которые, наверно, ищут отпущения грехов и обильной еды, а ничего этого они не найдут... и поэтому измотаются раньше нас... Завтра мы их поймаем...

К а п и т а н (*холодно*). Как просто у вас все получается.

М ю л л е р (*с усмешкой*). Так на самом деле и есть... Все равно, что гнаться за зайцами. (*Поворачивается к Лою.*) Правильно, Лой?

Л о й (*сквозь распухшие губы, без злобы*). Иди к черту!

Смеясь, Мюллер громко обращается к участникам погони, окружившим их.

М ю л л е р. Ну, ладно, ребята, пора за работу!

«Джип» сзади объезжает растянувшуюся цепочку людей.

Все идут за шерифом по южному берегу реки. Подражатель Пресли щелкает выключателем радио, когда мимо проходит капитан. Капитан свирепо смотрит на него.

День. Болото. Дождь.

Спиной к Каллену лежит Джексон. Открывает глаза, но не двигается. С минуту он не может понять, где находится. Поворачивает голову. Видит, что лежит рядом с негром. На лице Джексона появляется брезгливое выражение. Он отворачивается. Садится. Цепь резко дергает Каллена за руку. Тот порывисто поднимается, щурится от солнечного света.

К а л л е н (*уставившись в одну точку*). Что-нибудь случилось?

Д ж е к с о н (*холодно*). Нам пора идти.

Поднимается с земли. Каллен сидит некоторое время, потирая виски. Потом встает и он.

Д ж е к с о н (*холодно*). Пошли.

И они отправляются в путь.

День. Дождь. Сосновый лес.

На краю болота стоит кривая сосна. Утреннее солнце сюда едва проникает. Все здесь выглядит уныло и дико.

Два человека устало бредут по болотной траве среди густых деревьев, выстроившихся, словно в парке, прямыми рядами.

Их шаги тонут в толстом ковре сосновых игл.

Неожиданно Каллен останавливается.

На земле ясно видна колея, проложенная телегой. Беглецы стоят на краю этой дороги. Внимательно оглядываются. Выходят на середину.

Слышится скрип колес и стук копыт.

Голос. Но, пошла!.. Но, но!.. Иди же!..

На мгновение оба застывают, а потом торопливо ныряют за насыпь с другой стороны...

Яма.

Джексон и Каллен летят вниз и с шумом падают в лужу на дне ямы.

Слышат, как наверху проезжает телега.

Джексон (*тревожно*). Ты думаешь, он?..

Каллен. Ш-ш-ш!

Шум проезжающей телеги постепенно замирает.

Джексон (*смотрит по сторонам*). Где мы?

Каллен пожимает плечами.

Каллен. Похоже на старый глиняный карьер. Вот и землечерпалка.

Джексон смотрит вверх, в направлении взгляда Каллена. Видит заржавевшую старую землечерпалку, опрокинутую на краю ямы.

Джексон. Надо выбираться отсюда.

Наматывают на руки цепь и начинают выбираться из ямы. Хватаются за мелкий кустарник, выбивают ботинками в глине ступеньки. Но кустарник вырывается с корнем, и они теряют опору. Поскользнувшись, белый падает первым и медленно тянет за собой Каллена. Они цепляются за выступы грязи на глиняной стене, но опять сползают вниз, на дно ямы.

Каллен (*холодно*). Освободи цепь.

Оба опускают цепь, освобождая руки.

Джексон. Ладно, давай попробуем еще раз.

Каллен. Отойдем назад. Нам надо разбежаться.

Отходят. Бросаются на глиняную стену, стараясь задержаться на ней ногами и уцепиться пальцами за красную липкую грязь. Белому это удается, а нога Каллена начинает скользить. Он застывает в неудобной позе.

Джексон. Лезь.

Каллен. Не могу.

Джексон. Лезь, будь ты проклят!

Каллен. У меня скользят ноги.

Скользя, он тянет за собой и белого.

Обессиленные, они некоторое время отдыхают на дне ямы. Джексон свирепо поглядывает на Каллена.

Джексон. Может быть, одному забраться на плечи другого?

Не говоря ни слова, Каллен становится на колени перед глиняной стеной. Джексон взбирается на его плечи. Каллен медленно выпрямляется, поднимая Джексона.

Джексон. Все в порядке?

Каллен. Двигай дальше!

Джексон осторожно выбивает ногами в глине ступеньки и карабкается вверх.

Джексон. Освободи-ка цепь, дай мне подтянуться.

Высоко над собой Каллен держит закованную руку. Джексон делает еще один осторожный шаг вверх.

Каллен. Цепь вся. Мне надо лезть.

Взбирается на первую ступеньку. Останавливается.

Джексон. У тебя все в порядке?

Каллен. Да... Лезь выше...

Джексон (*довольно хмыкая*). Уже почти наверху!

Каллен. Я поднимусь еще на одну ступеньку...

Джексон достигает уже края ямы. Он пытается уцепиться за какой-то кустик, но цепи не хватает, рука повисает в воздухе, он начинает сползать вниз.

Джексон. Черт побери!

Каллен. Только не торопись.

Джексон. Отпусти немного цепь.

Каллен. Самого себя, что ли, мне поднять?

Неожиданно Джексон теряет равновесие.

Джексон. Осторожней!

Оба снова падают вниз. В припадке бешенства Джексон тут же вскакивает и бросается на стену.

Не ожидавший этого Каллен валится лицом в грязь. Они лежат, тяжело дыша; их лица так измазаны красной глиной, что различить можно только глаза. С яростью они пристально смотрят друг на друга.

Каллен (*после паузы*). Может быть, соберем немного деревяшек.

Не отвечая, Джексон кивает в знак согласия. Оба поднимаются из лужи. Собирают гнилые корни, ветки, обломки досок, которые валяются в яме. С трудом подходят к стене и начинают всовывать куски дерева в глину. Получаются грубые, но прочные опоры, идущие со дна ямы больше чем на четыре фута вверх. Закончив работу, Джексон поворачивается лицом к стене, сгибается.

Джексон. Лезь.

Каллен взбирается к нему на плечи.

Джексон. Не начинай, пока я тебе не скажу.

Он медленно разгибается и, осторожно ставя ноги, взбирается на четырехфутовое «укрепление» с Калленом, застывшим на его плечах. От напряжения он покраснел и тяжело дышит.

Джексон. Теперь давай.

Очень медленно Каллен переносит всю тяжесть на плечи Джексона и подтягивается до тех пор, пока по пояс не высовывается из ямы. Тогда он хватается за выступ старого крана и осторожно перекатывается наверх.

Возле ямы.

Каллен. Вот и все... Я уже наверху. Теперь крепче держи цепь.

Джексон молча подчиняется ему. Боясь потерять равновесие, он не поднимает головы. Минута—и он тоже выбирается наверх.

Оба одновременно падают от усталости, тяжело дышат. Джексон вынимает сигарету и закуривает. Каллен наблюдает за ним. Он видит, как Джексон осматривает запястье, стертое до крови, и берет того за руку.

Джексон (*отдергивая руку*). Что тебе надо?

Каллен. Давай посмотрю.

Джексон. Зачем?

Каллен. У тебя, кажется, началось воспаление.

Д ж е к с о н. Ну, а ты что сделаешь?

К а л л е н. Перевяжу.

Д ж е к с о н. Мне не нужны твои милости.

Их взгляды встречаются. Несколько секунд они смотрят друг на друга.

К а л л е н (*тихо*). А я никаких милостей тебе не оказываю.

Джексон медленно протягивает руку. Каллен берет ее, внимательно осматривает. Развязывает цветной платок у себя на шее и, сдвинув железный браслет на кисть, осторожно прикладывает платок к ране. Качает головой. Набирает пригоршню грязи, осторожно замазывает ею больное запястье и завязывает руку платком.

Д ж е к с о н. Для чего это?

К а л л е н. Припарка.

Белый садится и смотрит прямо перед собой.

Д ж е к с о н. А ничего... Приятно и прохладно...

Каллен не отвечает.

Д ж е к с о н. Чего ты хочешь от меня?.. Чтобы я сказал «спасибо»? (*Ответа нет.*) Спасибо!.. Спасибо, спасибо, спасибо!

Но Каллен по-прежнему не отвечает.

Д ж е к с о н. А!..

Со злостью вынимает изо рта сигарету.

К а л л е н. Я говорил это всю мою жизнь... Когда я был ребенком, мой отец водил меня в церковь, и хотя у меня не было ботинок, я кричал: «Спасибо тебе, господи»—так же громко, как и другие дети... У них ведь тоже не было ботинок...

Д ж е к с о н (*спокойно*). В конце концов все божьи дети получают ботинки.

Протягивает Каллену окурок сигареты... Встает.

Д ж е к с о н. Пойдем.

Поднимаясь, Каллен выбрасывает сигарету.

К а л л е н. Мы пойдем рядом, это будет спокойней для твоей руки.

Д ж е к с о н (*внимательно посмотрев на Каллена*). Конечно.

День. Туман.

Отряд шерифа упорно обыскивает окрестности. Заметно, что все устали, особенно парень с радио. Отряд вытягивается цепочкой. Кто-то хромает, кто-то останавливается, чтобы подтянуть ремни своего рюкзака.

Следы тяжелого похода заметны и на шерифе, он тревожно оглядывается. Заметив это, капитан мрачно улыбается. Мюллер ловит взгляд капитана, вздыхает и бредет дальше.

Сумерки. Окраина поселка.

Появляются Каллен и Джексон. Они осторожно перелезают через ствол поваленного дерева и видят домишки на другой стороне дороги. На фасаде одного из них витрина. Поблизости — сарай с остороконечным навесом; под ним подъемный механизм.

Беглецы внимательно разглядывают убогие жилища, дворы, в которых развешано белье. Окна домов освещены. Каллен и Джексон тихо разговаривают.

Д ж е к с о н. Кажется, поселок невелик.

К а л л е н. Здесь живут только возчики скипидара. Вон там склад.

Показывает на сарай.

Д ж е к с о н. А это магазин какой-нибудь компании?

К а л л е н. Да.

Д ж е к с о н. Он как раз в центре.

К а л л е н. Там и еда... и рабочий инструмент тоже.. Все, что нам нужно.

Они неодобрительно смотрят на огни. Где-то лает собака. Другая отвечает ей. Джексон глубоко вздыхает.

Д ж е к с о н. Если нам повезет, мы быстро освободим руки и наполним желудки.

К а л л е н (*задумчиво*). Скоро они все лягут спать... Нам лучше пока спрятаться, чтобы кто-нибудь не увидел нас.

Осторожно спускаются вниз. Усаживаются позади изгороди, внимательно наблюдая за поселком и изредка перебрасываясь ничего не значащими словами. Джексон вынимает сигарету, закуривает.

Ночь. Поселок.

Освещено всего несколько окон... Из одного дома выходит женщина. Она несет в свинарник какие-то объедки.

К а л л е н. Кормят свиней. Значит, ужинать кончили.

Д ж е к с о н. Я тоже кормил свиней на тюремной ферме... (*Вспоминая.*) Хорошая была ферма!..

К а л л е н. Да... Хорошая ферма... Все там механизировано.

Д ж е к с о н. Этот парень тоже отхватил неплохую ферму. У него приличный инвентарь.

К а л л е н. И ему не надо все делать руками, да еще с одним мулом...

Д ж е к с о н. Если даже и так, у тебя всегда достаточно еды.

К а л л е н. Ты думаешь? Я обрабатывал своими руками тридцать шесть акров. Мне помогала жена, иногда — сынишка. И у нас никогда не было достаточно еды.

Джексон удивленно смотрит на него.

Д ж е к с о н. Я не знал, что ты был женат.

Негр не отвечает.

Д ж е к с о н. Что же случилось с ней? Она ушла с Джуди?

Теперь уже удивлен Каллен.

Д ж е к с о н. Ее взял Джуди?

К а л л е н. Кто такой Джуди?

Д ж е к с о н. Джуди?!.. Ты не знаешь Джуди с большим зеленым «кадилляком»?.. Все женщины, мужья которых в тюрьме, становятся его собственностью... Как только закрываются ворота тюрьмы, тут же открываются двери дома и входит Джуди... Мужчина выходит из тюрьмы, а жены уже нет... Джуди натянул ему нос!..

Отвернувшись, Каллен смотрит на поселок. Какое-то мгновение Джексон наблюдает за ним.

Он чувствует, что сказал что-то лишнее и причинил Каллену боль. В душе Джексона просыпается жалость и желание хоть чем-нибудь помочь негру. Но эти чувства чужды Джексону, и он не знает, как их выразить. Опускается рядом с Калленом на колени, сосредоточенно смотрит на поселок.

В одном из домов гаснет свет.

Та же ночь.

Всего в шести домах светятся окна.

Каллен и Джексон настойчиво ждут.

Джексон. Еще один погас... Теперь осталось пять.

Каллен. Да.

Молчание.

Джексон. А что стало с твоим сынишкой?

Каллен. Ему было только пять лет, когда я ушел. Он, наверно, теперь меня и не помнит.

Бросив быстрый взгляд на Каллена, Джексон снова смотрит в сторону поселка. После откровенного разговора он чувствует себя неловко, не знает, как же теперь держать себя. Начинает с трудом подбирать слова и вдруг выпаливает с неожиданной силой.

Джексон. Каждый борется в одиночку! Не ты один!.. Каждый!.. Это точно!..

Молчат. Джексон протягивает Каллену окурок. Тот глубоко затягивается.

Джексон. Всю дорогу я чувствую запах кофе.

Каллен (*сухо*). Ветер дует с другой стороны.

Джексон. Может быть!.. Но он дует и в моем воображении тоже.

Ночь. Край глиняной ямы. Рядом ковш крана, который мы уже видели. Кругом мокро, грязно.

Здесь отряд расположился на отдых. Горит небольшой костер. Над ним дымится котелок с кофе. Редактор снимает котелок с огня. Неподалеку расхаживает озабоченный шериф. Остановившись, он смотрит, как редактор разливает кофе.

Мюллер. Одного не пойму... Как им удалось так далеко уйти?!

Редактор (*протягивая чашку с кофе*). Вот, Макс...

Взяв кофе, Мюллер присаживается рядом с редактором.

Мюллер. Я рассчитывал поймать их сегодня...

Замолкает и смотрит на подходящего к ним капитана. Лицо того холодно и бесстрастно.

Редактор. Садитесь. Как насчет чашки горячего кофе?

Капитан не отвечает на приглашение и продолжает стоять.

Капитан (*обращаясь к шерифу*). Я думаю, вас интересуют наши потери?

Мюллер (*помолчав*). Конечно... Давайте.

Капитан. Трое.

Мюллер. Что с ними?

Капитан. Стерли ноги.

Мюллер. Отошлите их обратно.

Капитан. Кто-то должен пойти с ними.

Мюллер (*помолчав*). Назначьте кого-нибудь.

Капитан. И так уже ушли многие.

Мюллер. Ну и что?

Капитан. Солли сказал, что следы свежей не становятся...

Мюллер. Ну и что?

Капитан. А то: я хочу, чтобы в рапорте было указано, что я просил обратиться за помощью, а вы отказали. Отвечаете за это вы!..

Мюллер (*устало кивает*). Да, отвечаю я. Вы еще что-нибудь хотите напомнить мне?

Капитан (*холодно, подчеркивая*). Только это. На мою должность меня не избирают, как вас. И я не боюсь, что потеряю ее.

Ни слова не говоря, Мюллер бросает на него ледяной взгляд. Капитан поворачивается и уходит. Редактор насмешливо смотрит на шерифа.

Редактор. В его словах есть доля истины.

Мюллер (*раздраженно*). Если бы я его слушал, пришлось бы вызвать сюда морскую пехоту.

Редактор. Ну, а если те парни удерут, ты окажешься в довольно глупом положении из-за того, что отказался обратиться за помощью.

Не понимая, к чему клонит редактор, Мюллер внимательно смотрит на него.

Редактор. Я вынужден буду все опубликовать, Макс.

Раздраженный шериф выливает остатки кофе.

Мюллер. Знаешь, что я тебе скажу, Дэйв!.. У меня есть жена, двое ребят и долг банку. Моя должность шерифа дает мне шесть тысяч восемьсот долларов в год. Это твердый заработок, здесь не нужно надрываться... К тому же эта работа... мне нравится. Но не пугай меня, что я ее потеряю. Я всегда смогу вернуться к частной адвокатуре.

Редактор (*улыбаясь и качая головой*). Не обижайся, Макс!.. Мы старые друзья, но ведь ты и сам знаешь, что тебе давала адвокатура!.. Ты же честный человек!.. Перестань себя обманывать.

Внимательно посмотрев на редактора, Мюллер переводит взгляд на огонь.

Танцующие блики огня то и дело меняют выражение его лица. Размышляя над словами редактора, он смотрит в одну точку... Молчит... Закуривает...

Мюллер (*тихо, с болью*). Я поймаю их... Я не хотел этого... Но теперь я начинаю ненавидеть этих двух парней...

Окраина поселка. Каллен и Джексон все еще сидят возле изгороди.

Джексон (*выплевывая сигарету*). ...Где-то теперь мой старик... (*Криво улыбаясь.*) После того как мне исполнилось четырнадцать, я его увидел... только в день своей демобилизации из армии, и это было в последний раз!.. Мы тогда пропили половину моих денег... (*Молчит.*) А!.. Я ничего не имею против него.

Каллен (*усмехаясь*). А у моего была слабость — библия... Он все время поучал нас.

Джексон. Чему там научишься?.. (*Повернувшись к Каллену.*) Я когда-то работал на автомобильном заводе ... на конвейере. Один доллар и восемьдесят центов в час... Для какого-нибудь прохвоста, чтобы тот без заботы гонял свой «кадилляк».

Каллен. Неплохой заработок!

Джексон (*сердито*). Для тебя, может быть!.. А для меня, знаешь, что это было?.. В субботу вечером в кабачке с какой-нибудь рыжей или блондинкой разыгрываешь из себя богача... И что бы там ни было, а в понедельник утром ты идешь на работу с заплывшими глазами...

Каллен. Но ведь кто-то же должен делать эти машины?..

Джексон. Пусть какой-нибудь простофиля делает их, я хочу водить автомобили.

Каллен (*сухо*). Сначала купи.

Джексон (*насмешливо*). Это на доллар восемьдесят в час?.. При таких заработках наберешь только на подержанный «шевроле»... Это не для меня, приятель... Я не такой дурак... Надо знать, кто ты — из тех, кто дает или кто берет... Что касается меня, я — беру.

Каллен. Вот как ты попал в тюрьму?!

Джексон. Я не сумел стать большим хапугой... и был всего лишь мелким воришкой... а нужно быть крупным вором. Если ты будешь очень крупным вором, ты можешь ничего не бояться.

Угрюмо смотрит в темноту.

Каллен. Еще огни погасли.

Джексон (*после паузы*). А за что они взяли тебя?

Каллен (*холодно*). «Оскорбил словами и действиями... намеревался убить».

Джексон. Здорово!..

Каллен. Какой-то чужой человек пришел ко мне на мою землю... я не оплатил аренду... Кричал на меня. А когда я ему ответил тем же, он вытащил наган. Я отнял его...

Джексон. И за это они посадили тебя в тюрьму?

Каллен. Нет... я вдобавок всыпал ему.

Джексон. Ты мог бы убить его?

Каллен. Может быть... если б меня от него не оттащили.

Джексон (*качая головой*). Не надо было пускать в ход кулаки...

Каллен (*с неожиданной злостью*). Разумеется!

Джексон. Чего ты вдруг взбесился?

Каллен. Я не взбесился... Я бешеный с самого рождения...

Джексон. Я же говорю тебе только, что было бы лучше...

Каллен. А я не хочу слушать!.. Я этого вздора наслушался от жены. Она все время твердила: «Надо покоряться». И когда они бросили меня в одиночку, она продолжала свое: «Надо покоряться». И раньше, когда я отдавал свою долю урожая за право пользоваться землей и меня обвешивали... она все говорила: «Надо покориться, а то накличешь на себя беду». И моего сына она учила тому же... (*Молчит.*) Вот что испортило мне жизнь. Никакого Джуди-повесы в зеленом «кадилляке» нет... Она просто не понимала меня.. И мы стали сразу чужими...

Нервно ежится, смотрит через забор.

Каллен. Что они, никогда не лягут спать?

Оба смотрят на поселок.

Поселок погружен в темноту. Только в доме напротив светится еще одно окно. Из дома выходит какой-то мужчина... идет к сараям.

Каллен (*задумчиво*). Я иногда думал, что если бы можно было ее увезти куда-нибудь... где люди не так пугливы... может быть, она перестала бы всего бояться.

Совсем рядом, локоть к локтю, опираясь на бревно, они наблюдают за поселком. Какой-то звук заставляет их вздрогнуть. Каллен пристально смотрит в ту сторону.

Каллен (*растягивая слова*). Это идет он.

Двор.

Мужчина отходит от сараев и, застегивая штаны, направляется к дому.

Джексон (*ухмыляясь*). На ночь как раз нужно застегиваться!.. Пошли!..

Они перелезают через забор. На мгновение припадают к земле. Каллен так пристально смотрит на лицо Джексона, что тому становится неловко.

Джексон. Что ты так смотришь на меня?

Каллен. Твое белое лицо... Оно сияет, как луна в полнолуние. (*Усмехаясь.*) Только пойми это правильно!

Джексон. Ну, что же мне теперь делать?!

Каллен. Не знаю, что тебе делать, может быть...

Раскопав возле себя мокрую землю, он набирает пригоршню грязи. Джексон несколько секунд смотрит на него и затем мажет себе грязью лицо и руки.

Джексон. Так лучше?

Каллен. Да. Еще вот здесь. Тут осталось чистое место.

Он «гримирует» Джексона.

Каллен. Теперь сияет только твоя глупость.

Джексон. Значит, мы похожи друг на друга.

Каллен (*успокаиваясь*). Проверим! Пошли.

Поселок. Все утопает в темноте. Среди домишек появляются Джексон и Каллен. Останавливаются на обочине дороги. Пересекают улицу и, крадучись, направляются к магазину.

Вход в магазин.

Беглецы осторожно поднимаются по скрипящим ступенькам. Каллен пытается открыть дверь. Она не поддается. Подходят к окну. Джексон тяжестью своего тела давит на оконный переплет. Напрягает все силы, но окно не открывается. Каллен жестом предлагает поискать другой ход...

Другое окно выходит в переулок. Каллен отталкивает Джексона, пытается приподнять раму. Старается изо всех сил, но у него ничего не получается. Идут дальше...

Останавливаются у задней двери. Она заперта висячим замком. Они переглядываются. Внезапно Джексон указывает Каллену на крышу. Обдумывают, как бы забраться туда... видят бочку. Вместе приносят ее к дому.

Крыша. Жестяная труба дымохода.

Над карнизом показывается голова Джексона. Он осматривает крышу.

Внизу, у бочки, Каллен нетерпеливо ждет сигнала Джексона. Так и не дождавшись, забирается на бочку.

Та же крыша.

Теперь над карнизом видны уже две мужские головы.

Джексон с трудом карабкается на крышу. Каллен следует за ним. Ползком они приближаются к трубе. Сначала освобождают трубу от проволочных креплений. Потом Каллен подходит к трубе и начинает тихонько ее расшатывать. Раздается скрежет. Оба замирают, прислушиваются. Кругом тихо. Каллен снова принимается за трубу.

Каждый раз, когда раздается пронзительный металлический скрежет, Каллен застывает, и несколько мгновений оба напряженно смотрят друг на друга. Лицо Каллена блестит от пота. Джексон, пытаясь заглушить скрежет, прижимается к трубе. В такт движениям Каллена он раскачивается взад и вперед. Неожиданно труба оседает... Оба опускаются на колени, замирают от страха. Стоя на коленях, Джексон с трудом начинает вытаскивать эту длинную металлическую трубу из гнезда. Она наклоняется, и Джексон почти повисает на ней. Каллен подкладывает пальцы под листы жести, соединяющие крышу с трубой, и начинает медленно их отдирать. Полуторадюймовые гвозди поддаются с трудом.

Труба наконец освобождается, и внизу что-то с грохотом падает.

Где-то поблизости залаяла собака. Но ее лай прекращается так же неожиданно, как и начался. В наступившей тишине чувствуется что-то зловещее... Джексон и Каллен напряженно прислушиваются. Но кругом тихо.

Они осторожно вынимают из отверстия часть трубы. Каллен, встав на колени над отверстием, начинает бесшумно сдирать кровельную дранку... Джексон присоединяется к нему... Они аккуратно складывают дранку.

Наконец дыра в крыше достаточно расширена, для того чтобы в нее мог пролезть человек. Отверстие находится как раз между двумя балками. Каллен пытается хоть что-нибудь разглядеть через дыру.

Каллен. Нет, ничего не видно.

Он спускает в отверстие ноги, но Джексон отталкивает его и, схватившись за балку, сам повисает на ней.

Голос Джексона. Я должен прыгать.

Каллен. Ты чересчур шумишь! Держись за цепь.

Голос Джексона. Я падаю!

Каллен. Держись за цепь!..

Пододвинувшись к самой дыре, Каллен старается поплотнее усесться...

В магазине.

Пальцы Джексона скользят... От балки отрывается одна рука... потом другая, и он повисает в воздухе на цепи. Джексон глухо стонет. Тщетно пытается сдвинуть железный браслет, который режет ему руку, и наконец, обессиленный, замирает.

На крыше.

Согнувшись над отверстием, Каллен с трудом удерживает Джексона на цепи.

Каллен (*беспокойно*). Эй ты... Шутник, что с тобой?

Перекинув цепь через балку, он спускает ноги в отверстие. Постепенно освобождает цепь... пытаясь на ней спустить Джексона вниз. Но удержать белого ему трудно. Каллен теряет силы.

В магазине.

Неподвижное тело Джексона раскачивается как раз над прилавком. Каллен хватается за балку и, повиснув в воздухе, судорожно ищет опору для ног. Падает на прилавок. Джексон вслед за ним... Раздается грохот... Валится жестяная посуда. Каллен лежит, оглушенный шумом... Поднимает голову, видит раненую руку Джексона.

Встает, наклоняется над ним. Джексон лежит без сознания. Неожиданно в заднюю дверь стучат. Каллен вздрагивает. В панике трясет Джексона.

Голос за дверью. Кто там?

Луч света прорезает комнату. Глаза Каллена быстро обегают вокруг. Кто-то через боковое окно освещает комнату фонарем. Каллен прячется, прежде чем свет достигает его.

Другой голос за дверью. Что здесь происходит?

Первый голос. Там кто-то есть. Я слышал их.

Третий голос. Как же они туда забрались?

Первый голос. Да и сам не пойму. Все замки целы. Придется взломать их.

Второй голос. Вот Клоуд... Он принес ключи.

Джексон приходит в себя, тупо озирается. Пытается привстать, но Каллен поспешно толкает его обратно к прилавку, прежде чем свет падает на них.

Третий голос. Что-нибудь видно?

Первый голос. Нет... Но я знаю, что там кто-то есть...

Луч света скользит над беглецами. Каллен прижимает Джексона к полу. Оба прислушиваются. Доносятся голоса. Начинают лаять собаки...

Джексон. Что будем делать?

Каллен. Держись за меня крепче, Шутник! Мы выберемся отсюда.

Дорога в поселке. Здание магазина. В домах загораются огни. Выходят люди с собаками. Световой узор от фонарей перерезает дорогу.

В магазине Джексон и Каллен прячутся за прилавком. Потом, крадучись, подходят к выходу. Увидев через окно движение на улице, останавливаются. Какой-то новый звук со стороны задней двери заставляет их насторожиться... Там кто-то гремит замком.

Каллен. Приготовься!

Прикрывая Джексона, Каллен вместе с ним прыгает в окно.

Ночь. На дорогу, проходящую мимо магазина, выскакивают Джексон и Каллен. Кто-то увидел их, кричит.

Они бегут по дороге вниз. Раздается выстрел. Слышится свист пули. Каллен пропускает Джексона вперед. Они вбегают в проулок между двумя домишками.

Огибают их. Появляются двое мужчин. Каллен поворачивает к центру поселка. Джексон останавливает его, и они идут к сараям.

Со стороны дороги приближаются голоса. Окончательно потеряв надежду выбраться отсюда, Джексон и Каллен останавливаются, а когда все же решают снова бежать, сталкиваются с Джо. Все трое на мгновение теряются от неожиданности. Беглецы первыми приходят в себя и бросаются на Джо, прежде чем тот успевает выстрелить. Начинается ожесточенная борьба.

Джо. На помощь!

Чья-то рука цепью бьет Джо по голове. Он тяжело падает.

И они снова пытаются бежать... И снова останавливаются... На них направлены тонкие, как иглы, лучи фонарей. Каллен и Джексон стоят в центре перекрещивающихся огней карманных фонариков. Раскачиваясь, цепь их бросает мрачные отблески.

Вперед выступает плотный человек по имени Мэк.

М э к. Вот так... не двигайтесь.

Их окружают вооруженные люди. Мэк подходит к распростертому на земле человеку, наклоняется над ним. Люди с фонариками образуют круг. Центр этого круга, где стоят Каллен и Джексон, освещают более дюжины лучей.

М э к. Похоже, что вы, парни, попали в беду... (*Внимательно посмотрев на Джексона.*) Скажите!.. Здесь и белый!..

Ночь. Улица в поселке.

По улице ведут Каллена и Джексона. Толпа расступается перед ними. Конвоиры грубо толкают их к стене склада.

У склада.

Ко всему равнодушные, усталые, стоят Каллен и Джексон, прислонившись спиной к стене склада. Их окружают взволнованные жители поселка с ружьями наперевес. Охватившее всех напряжение проявляется и в неестественной тишине и в приглушенных голосах... и в то же время все происходящее чем-то неуловимым напоминает ночной пикник.

У нескольких мужчин в руках чашки с кофе. Его разливают и подают женщины. Они хотя и суетятся, но тоже не спускают глаз с дома, освещенного ярче других.

Оттуда выходит Большой Сэм и локтями прокладывает себе дорогу сквозь толпу. Это громадный мужчина лет пятидесяти. У него неторопливые движения и мягкий голос, но все в нем говорит о властности и силе. На него смотрят как на вожака.

Люди уступают ему дорогу, когда он подходит к пойманным; он долго смотрит на них, словно изучая. Те вяло отвечают на его взгляд.

Б о л ь ш о й С э м. Значит, это вы убежали из той самой партии каторжан?

Д ж е к с о н. Да, сэр.

Б о л ь ш о й С э м. Что и говорить! Вам не повезло!

Отворачивается. К нему подходит Мэк. Хватает Большого Сэма за руку.

М э к. Ну как он, Сэм?

Б о л ь ш о й С э м. Доктор накладывает ему швы.

М э к (*настойчиво*). Но как он?

С э м (*нахмурив брови*). Не знаю. Он еще не пришел в себя.

М э к (*кому-то в толпе*). Отделайся от женщин, Рэйф.

Р э й ф (*женщинам, тихо*). Собирайтесь, дамы! Вам всем пора быть в постельке.

Ж е н щ и н а (*с беспокойством*). А что собираются делать мужчины?

Р э й ф. Состоится собрание старых богомольцев, сударыня! Только мужчин... Идите... да поторапливайтесь!

М э к. Собрание богомольцев?!.. Чудесно придумано! Рэйф, а ты достал веревку?

Женщины явно испуганы. Они зовут детей, собирают свои вещи.

Ж е н щ и н а (*ребенку, резко*). Иди домой... быстрее!

Вторая женщина зовет своих ребят и уводит их в дом.

Вокруг пленников сомкнулось грозное кольцо. Толстая веревка, сложенная кругами, проносится по воздуху и ложится почти у ног пленников.

Подходит Мэк. Поднимает ее. Начинает разматывать веревку. Оцепенев, пленники смотрят на все происходящее.

Джексон (*хрипло*). Разбей у нас цепь, приятель!

Мэк (*резко*). Я тебе не приятель!.. Приятель у тебя уже есть.

С веревкой в руке он прогуливается перед пленниками.

Мэк (*Джексону*). Кто из вас сделал это?

Джексон не отвечает. Мэк поворачивается к Каллену.

Мэк. Ты это сделал?

Каллен не отвечает.

Мэк. Почему ты это сделал?

В толпе кто-то хихикает. Мэк поворачивается к Джексону. Он доволен собой.

Мэк (*показывая на Каллена*). Почему он это сделал?

Ответа нет.

Мэк. Ты защищаешь своего приятеля?

Забрасывает веревку на конек крыши. Джексон не отвечает.

Мэк. Ну, да не важно!.. Повесят вас обоих.

Джексон (*страстно*). Послушайте, мистер... вы не можете с нами ничего сделать. Ведь мы бежали из тюрьмы...

Мэк. Ну и что?

Джексон. Так нас же ищут. Подумайте, что будет... если они найдут нас уже...

Мэк. Когда они найдут вас, вы будете уже падалью.

Джексон. Вам это дело так не пройдет!

Мэк. Никто и не узнает, кто вздернул вас!

Повернувшись, он ухмыляется. В это время на конек забрасывается вторая веревка.

Джексон (*в отчаянии*). А вы знаете, что за убежавших преступников дается большая награда тем, кто их поймает?

Мэк (*холодно*). Награду дают и за мертвых.

Джексон (*почти в истерике*). Вы не понимаете!... Вы не можете линчевать меня ... я белый!

Каллен быстро поднимает на Джексона глаза. В них—презрение и гнев.

Мэк. Белый!.. Ну, так я тебе сейчас покажу, из какого ты сорта белых! (*Каллену.*) Плюнь в него.

Большой Сэм (*с негодованием*). Ради бога, Мэк...

Мэк (*упрямо*). Ну!.. Плюнь в него.

Большой Сэм. Мэк...

Мэк (*злобно*). Оставь меня в покое, Сэм!

Толпа сжимается теснее.

Голоса. Конечно... оставь его...

Мэк (*усмехаясь*). А мы сейчас немного повеселимся.

Мэк (*Каллену, резко*). Ну, давай!.. Давай!.. Ты слышишь меня!..

Но Каллен не шевелится даже. Мэк бьет его по лицу. Мгновение Каллен смотрит на него с холодной злостью, потом плюет ему в лицо.

На минуту все остолбенели. Мэк утирается... бьет Каллена кулаком по лицу... Каллен отшатывается.

Злобно кричат несколько человек, наступают на Каллена. И прежде чем он успевает уклониться, кто-то ударяет его... Отстраняя неистовствующих, озверевших людей, к Каллену подходит Мэк и бьет его в живот. Каллен падает и цепью тащит за собой Джексона. Большой Сэм бросается на Мэка и вытаскивает его из свалки.

Большой Сэм (*орет*). Остановитесь!.. Прекратите!

Толпа быстро успокаивается.

Мэк (*угрожающе*). Не стой на моем пути, Сэм... или... и тебе будет плохо.

Большой Сэм держит Мэка за рубашку.

Большой Сэм. Я сказал тебе, что Джо поправится.

Мэк. Он сказал мне... Чудесно!..

Оттолкнув руку Сэма, он возвращается к пленным. Сэм идет за ним.

Большой Сэм. Тебе на все наплевать, да?

Мэк. Есть более важные вещи.

Встав впереди пойманных, Большой Сэм преграждает путь Мэку. Обращается к толпе.

Большой Сэм. Что же вы стоите?.. Вы же хотели линчевать их?

Поднимает веревку.

Большой Сэм. Вот, Гловер!.. (*Протягивает веревку.*) Тебе так хотелось этого. Ну давай, надевай петлю им на шею. Давай!.. (*Обращается к другому.*) А ты, Пейкер... ты жаждешь крови...

Поднимает лежащий у костра топор и бросает его к ногам Пейкера.

Большой Сэм. Возьми, изруби их!.. (*Обращаясь ко всем.*) Или вы хотите сжечь их?

Вынимает из костра горящую головню.

Большой Сэм. Возьмите!.. Выжгите им глаза!

Все в нерешительности. Неожиданно Мэк вырывает из рук Большего Сэма горящую головню и бежит к испуганным пленникам. Большой Сэм останавливает его и с силой бьет кулаком в челюсть. Мэк падает как подкошенный.

Большой Сэм (*тяжело дыша*). Еще есть желающие?

Из соседнего дома выходит костлявый человек. Он был санитаром в прошлую войну и потому в поселке слывет за доктора.

Доктор (*бодро кричит*). Все в полном порядке. Он молодцом. (*Спускаясь с крыльца, продолжает.*) У него рваная рана. Пришлось наложить шесть швов, но он чувствует себя молодцом. (*Видит на земле Мэка.*) А что с этим?

Его слова остаются без ответа. Доктор вопросительно смотрит на молчащих людей.

Большой Сэм (*устало*). Заприте их где-нибудь. Завтра я отошлю их обратно с подводой...

Рассвет. Поселок.

На улицах пусто. В домах нет огней.

В кадре крупно—свешивающаяся с конька веревка.

Сарай.

В тесном сарае, где сложен рабочий инструмент, спинами к столбу привязаны Каллен и Джексон. На лице Каллена следы побоев. Перед лицом Джексона маленькое окошко.

Джексон. Светает... Кому была нужна твоя сумасшедшая выходка? Они могли забить нас до смерти... вполне могли...

Каллен (*сухо*). А для чего тебе жизнь? Чтобы за десять лет, которые тебе дадут, сломать хребет на каторжных работах?

Д ж е к с о н. И все же это лучше, чем смерть.

К а л л е н (*спокойно*). Ты когда-нибудь видел линчевание?

Д ж е к с о н (*запальчиво*). А что?

К а л л е н. Ты так был напуган, словно ты уже его видел.

Д ж е к с о н. Да... я видел линчевание. Видел, что однажды сделали с одним парнем... его вытащили из тюрьмы среди ночи!.. То сборище было такое же бешеное, как и это.. Может быть, они сейчас пьянствуют... и что-нибудь замышляют против нас. Может быть, Большой Сэм лег спать... А они, может быть, идут к нам! Что тогда?

К а л л е н (*спокойно*). Ну ничего! Скажешь им, что ты белый.

Джексон уже готов что-то со злостью ответить, но его внимание отвлекает увиденное за окном. Он сразу насторожился.

Слышится приближающийся звук шагов... пронзительный скрежет металла... это отмычкой открывают дверь... Входит Большой Сэм.

Д ж е к с о н. Что вам нужно? Я не слышал, чтобы подъезжала подвода.

Сэм молча смотрит на них... вынимает охотничий нож... подходит к пленникам и разрезает веревки. Они стряхивают их, растирают затекшие руки.

Б о л ь ш о й С э м. Ну, а теперь уходите.

Д ж е к с о н. Куда?.. Что вы задумали?

Б о л ь ш о й С э м. Я даю вам возможность уйти.

Д ж е к с о н (*с тревогой*). С какой стати? (*Каллену.*) Не ходи... Они, наверно, где-нибудь ждут нас.

Закованную в наручники руку Джексона все еще обвивает веревка. Он пытается от нее освободиться. Сэм протягивает ему свой нож. Джексон удивленно смотрит на него... и вдруг хватает Сэма за руку.

В кадре крупно: рядом два запястья—Джексона и Большого Сэма. На запястье Большого Сэма—синевато-багровые рубцы от железных браслетов, когда-то изуродовавших руку. Не шелохнувшись, Большой Сэм холодно смотрит на Джексона.

Б о л ь ш о й С э м (*тихо*). Идите!

Джексон отпускает его руку. Каллен также замечает рубцы... Большой Сэм идет к двери, оставляет ее открытой. Но Каллен не трогается с места.

К а л л е н. А как насчет вон того лома? Можно нам взять его?

Б о л ь ш о й С э м. Не теряй времени, парень.

К а л л е н (*упрямо*). А сигареты?

Большой Сэм молча отдает ему свою пачку. Каллен и Джексон направляются к двери.

Б о л ь ш о й С э м. Минутку!..

Беглецы останавливаются.

Б о л ь ш о й С э м. На всякий случай... если вас поймают. Вас отсюда никто не выпускал. Понятно? Вы убежали.

Д ж е к с о н. Ладно.

Б о л ь ш о й С э м (*спокойно*). Ну, бегите, цыплята, бегите!

Двое скованных убегают под защиту близлежащего леса. Большой Сэм смотрит им вслед, пока они не скрываются из виду.

День. Прерии.

Из последних сил бегут двое.

Тот же день. Прерии. Но место уже другое.

Изнемогая от усталости, шатаясь, бредут двое скованных.

Смеркается. Поселок. Откуда-то доносится лай собак.

Голос Мюллера. Хорошо... они тебя ударили. Ну, а потом что было? Ты-то что-нибудь сделал с ними?

Появляются шериф, полицейские, рабочие, жители поселка.

Джо. Я не знаю. Потом я помню только, как доктор приводил меня в порядок.

Шериф делает нетерпеливый жест, поворачивается к Мэку, который стоит рядом.

Мюллер. Ну, а вы знаете, что было дальше?

Но Мэк лишь смотрит на него во все глаза.

Мюллер (*женщине*). А вы?

Никакого ответа. Обращается к другой женщине.

Мюллер. А вы тоже ослепли и оглохли в эту ночь?

Женщина (*равнодушно*). Они всех женщин отправили по домам.

Мюллер. Почему?

Женщина (*тихо*). Спросите их.

Шериф смотрит на Большого Сэма.

Мюллер. Что вы сделали с ними, Сэм?

Большой Сэм (*вежливо*). Я вам уже сказал, шериф. Мы заперли их. А они вылезли и убежали.

Мюллер. Они не могли выбраться оттуда сами. На наружной стороне двери остался след отмычки. Кто-то выпустил их.

Большой Сэм. Откуда мне знать об этом, шериф?.. Я заведую скипидарным складом, а не тюрьмой.

Мюллер. Но кто же приходил к ним, Сэм? Кто выпустил их?

В ответ Сэм пожимает плечами.

Мюллер. Сэм, если вы их линчевали... то лучше скажите мне об этом сейчас, потому что собаки все равно найдут их.

Большой Сэм. Почему мы должны были убить их, шериф? (*Смотрит в другую сторону, на лающих собак*). У вас больше возможностей для этого.

Шериф сурово смотрит на Большого Сэма, потом решительно поворачивается и громко зовет Солли.

Мюллер. Солли! Пошли!

Солли. Мы идем с рассвета... мои собаки устали..

Мюллер (*почти в бешенстве*). Веди их или я погоню их сам!

Это заявление беспокоит всех участников погони. Кто-то из них говорит:

— Подожди, Макс, а как же мы? Ведь у нас уже ноги отваливаются.

Другие поддерживают смельчака.

Голоса.

— Сердце у тебя есть, Макс?..

— Скоро будет совсем темно...

— Почему не отдохнуть до завтра...

Мюллер. Вы что думаете, это пикник? Хотите участвовать в погоне? Если хотите, так подчиняйтесь распоряжениям! Будьте готовы выступить. (*Со злостью, капитану.*) Позвоните в Камберленд. Скажите, что мне нужны все мужчины,

какие там есть. Я хочу, чтобы их как можно быстрее отправили вдоль западного края болота...

Капитан. Подготовка к походу займет много времени. Им придется выступать в темноте.

Мюллер. Мне все равно... Лишь бы выступили!

Капитан (*со сдержанной улыбкой*). Слушаюсь, сэр!

Уходит. К шерифу подходит редактор. Мюллер сразу же успокаивается.

Редактор. Знаешь, я впервые видел его улыбку...

Темнеет. Заросли тростника.

По зарослям пробираются Джексон и Каллен. Джексон спотыкается, падает.

Джексон. Подожди... Подожди... Дай отдохнуть.

Опускается на землю и Каллен.

Джексон. Мы, должно быть, пробежали миллион миль... Как ты думаешь, далеко ушли?

Каллен не отвечает. Это раздражает Джексона. Он пытался начать разговор, чтобы положить конец враждебности, которая с новой силой вспыхнула между ними, когда их поймали. Он по-воровски, мельком, взглядывает на Каллена. Но тот даже не смотрит на него, закуривает. Злоба против Каллена и отчаяние растут в душе Джексона, но все же он пытается говорить спокойно.

Джексон. Из тебя вышел бы хороший бегун, но если бы я не останавливал тебя всякий раз, мы бы сдохли где-нибудь по дороге.

Ответа нет.

Джексон (*раздраженно*). Почему ты молчишь? Чем ты недоволен?!. Мы же убежали... (*Тихо.*) Почему ты молчишь? Ты должен на коленях ползать и благодарить меня... Ведь ты палец о палец не ударил... Говорил с ними я...

Хочет закурить. Заглядывает в свою пачку, но там нет ни одной сигареты. Подозрительно смотрит на него Каллен... бросает ему свой окурок. Окурок падает на землю.

Джексон. Не смотри на меня так... После плевка тому парню в лицо... тебя неизбежно должны были избить...

Подняв окурок, Джексон, прежде чем поднести его к губам... бессознательно отрывает конец... Каллен резко поворачивается и вышибает у него изо рта сигарету.

Джексон вскакивает на ноги. Поднимается и Каллен. Взбешенные, они смотрят друг на друга. Давно копившиеся злоба, ненависть вот-вот готовы прорваться в безудержной ярости.

Каллен (*холодно*). В чем дело?.. Боишься заразиться цветом моей кожи?

Джексон. Ты поднял на меня руку?

Каллен (*с холодным презрением*). Подумаешь, на тебя!.. Ты хочешь загребать большие куски... а ведь ты... ничтожество. Ты просто трепло!..

Свободной рукой Джексон с силой бьет Каллена. Тот не защищается.

Каллен. Давай—расскажи мне басню о том, как ты станешь Чарли Потейто, когда снимешь цепи.

Джексон снова бьет Каллена.

Каллен. Что, басенка не выходит?.. И ничего у тебя не выйдет, потому что ты даже не человек... ты ничто. Ты обезьяна на привязи. Кто-нибудь дернет за веревочку, вот ты и прыгаешь.

Джексон опять бьет Каллена.

Каллен. Ты сказал, придет время, и мы столкнемся. Так вот — это время пришло!!..

Джексон приходит в бешенство. Внезапно он бьет Каллена ногой. Тот с размаху, кулаком бьет Джексона по лицу. Джексон падает, тянет за собой Каллена. От усталости и изнеможения их удары почти безболезненны. Сцепившись, они катаются в зарослях тростника и кричат со злобным отчаянием... стараются ударить по глазам, царапаются, лягаются...

Обвив цепью шею Каллена, подмяв под себя, Джексон с бешенством душит его.

Джексон. Я убью тебя!

Каллен (*с издевкой*). Ты прав, белый... ты убьешь меня. Тебе от этого станет легче... Ты сделаешься большим человеком...

Каллен с трудом разжимает руку Джексона... заламывает ее за спину.

Каллен. Всего добьешься... Только это не так просто... убить меня... попробуйка, а?

Сцепившись, они продолжают кататься по траве. Неожиданно раздается чей-то голос:

— Руки вверх!

Подняв головы, оба смотрят. Видят мальчишку лет одиннадцати, направившего на них ружье. Оба вскакивают.

Некоторое время все стоят молча. Вдруг Джексон бросается на мальчика. Тот от испуга роняет ружье... Каллен цепью задерживает Джексона.

Мальчишка в страхе отступает назад, обо что-то спотыкается... падает...

Джексон в панике приблизился к мальчику.

Каллен. Что теперь будем делать?

Джексон (*ошеломленный*). Не знаю... Давай скорее уйдем.

Каллен. Подожди!

Джексон. Нет-нет!.. Пойдем! Здесь где-нибудь поблизости могут быть люди.

К ребенку приближается Каллен. Встав на колени, склоняется над ним, приподнимает, осматривает его затылок.

Каллен. Всего только шишка.

Мальчишка открывает глаза. Видит склонившегося над ним Каллена, который кажется ребенку страшным, огромным. Мальчишка пронзительно кричит.

Мальчик. Пусти меня!

Он вскакивает и прячется за Джексона, уцепившись за его ноги.

Мальчик. Прогоните его... Не давайте ему обижать меня.

Стоя на коленях, Каллен смотрит то на ребенка, то на Джексона.

Выдержать этот взгляд Джексон не может. Он выдавливает из себя улыбку. Каллен поворачивается спиной к мальчику.

Каллен. Ты где живешь, малыш?

Мальчик вопросительно смотрит на Джексона.

Джексон (*мягко*). Не бойся, скажи ему.

Мальчик. У холма.

Каллен. По той дороге?

Джексон. Скажи.

Мальчик. Да.

Каллен. А что ты здесь делал?

Мальчик. Охотился.

Каллен. Как же твой папа разрешает тебе одному охотиться?

Мальчик. Его здесь нет больше.

Каллен. С кем же ты живешь?

Мальчик. С матерью.

Мужчины переглядываются.

Джексон. Вы только двое живете?

Мальчик. Да, сэр... А почему вы скованы вместе? Вы ведете его в тюрьму?

Джексон (*мельком взглянув на Каллена*). Что-то вроде этого. У тебя небось куча приятелей, таких же ловких, как ты. Соседей.

Мальчик. Да нет же. Нас всего двое—мать и я. Мы работаем на ферме. Иногда по воскресеньям ходим в Камберленд повидаться с дядей Джорджем.

Джексон и Каллен обменялись многозначительным взглядом.

Джексон. Я лучше отведу тебя домой, малыш.

На ферме.

Двое мужчин и ребенок подходят к старому дому. Это типичная ферма в лесной глуши с посеревшими от ветра, лишенными красок, но еще добротными постройками. Одна из ступенек крыльца требует ремонта.

Дверь дома открывается. На Джексона смотрит хорошо сложенная молодая женщина. Но возле рта и у глаз уже сеть морщинок.

Ее взгляд сразу замечает цепь на руке Джексона... Она видит стоящего сзади Каллена, ружье, которое тот держит, засохшую кровь на лбу мальчика. В ее глазах появляется испуг.

Женщина (*резко*). Что они с тобой сделали?

Мальчик (*подбегая к ней*). Ничего, ма, я упал!

Она прижимает к себе сына.

Белый покачивается от усталости.

Женщина. Что вам надо?

Джексон. Не волнуйся, красавица. Мы хотим только поесть чего-нибудь.

Несколько мгновений она молча, как бы изучая, смотрит на Джексона, потом, отойдя в сторону, пропускает их в дом.

В доме.

Скромно обставленная комната—простые кровати, стол, стулья. В пристройке — кухня. В комнате чисто и уютно. Всюду видна заботливая рука хозяйки.

Измученный Джексон почти падает на стул. Каллен садится рядом. Заметив, что женщина собирается выйти из комнаты, Джексон с подозрением смотрит на нее.

Джексон. Ты куда?

Женщина. Вы же сказали, что хотите есть.

Джексон. Ну, ладно...

Вместе с матерью хочет пойти и мальчик.

Джексон. Нет, малыш, ты останешься здесь.

Женщина идет на кухню. Через минуту приносит тарелку каши и ставит ее перед Джексоном. Он берет ложку, но не ест. Женщина все еще стоит у стола.

Д ж е к с о н. А ему?

Ответа нет.

Д ж е к с о н. Дай ему каши!

Ж е н щ и н а (*сыну*). Дай ему каши.

Мальчик нехотя подчиняется. Женщина наблюдает за Джексоном.

Д ж е к с о н (*с полным ртом*). Эй, малыш, есть у вас большой молоток и зубило?

М а л ь ч и к. Есть... в сарае.

Д ж е к с о н. Пойди принеси их.

Вместе с мальчиком хочет пойти и мать.

Д ж е к с о н. Ты останешься здесь!

Женщина останавливается.

М а л ь ч и к. Идти, ма?

Ж е н щ и н а. Иди.

Мальчик выходит из комнаты.

Д ж е к с о н. Есть у тебя кофе?

Ж е н щ и н а. На плите.

Д ж е к с о н. Ладно, погоди, пока он придет.

Они пристально смотрят друг на друга. Глаза женщины падают на железный браслет на руке Джексона. Она смотрит на цепь с таким выражением, словно только что ее заметила. Джексон машинально прячет руку под стол. Их глаза снова встречаются. Он бессознательно проводит рукой по волосам.

Ж е н щ и н а (*тихо*). Я принесу тебе кофе.

Медленно выходит из комнаты. Джексон почувствовал симпатию хозяйки. Удивленный, он провожает ее глазами... ловит на себе взгляд Каллена... отводит глаза в сторону... осматривается. Женщина возвращается, ставит на стол кофейник и посуду. Из буфета приносит миску с маисовыми лепешками.

Ж е н щ и н а. У меня есть немного маисовых лепешек... они холодные, но свежие... я пекла их утром.

Д ж е к с о н. Спасибо.

Ж е н щ и н а (*просто*). Ешь на здоровье...

Оба смущенно молчат.

Ж е н щ и н а. Ты откуда?

Джексон не отвечает.

Ж е н щ и н а. Ты можешь сказать мне... Тебе нечего бояться меня... Все останется здесь.

Все еще не отвечая, Джексон смотрит на женщину. Чувствует, что Каллен наблюдает за ним. Отводит глаза и снова осматривает комнату. Видит на стене картину.

Д ж е к с о н (*смущенно*). Хорошая картина.

Ж е н щ и н а (*с достоинством*). Я сама ее сделала.

Д ж е к с о н (*удивленно*). Ты?

Ж е н щ и н а. Это не так уж трудно... Их покупают в магазине вместе с красками. На картине есть номера... ну, я по ним и раскрашиваю. У них там всякие картины, какие только хочешь!

Д ж е к с о н. Они красивые!

Ж е н щ и н а. Я люблю красивые вещи.

Д ж е к с о н. А ту... ты раскрашивала тоже?

Ж е н щ и н а. Эту? (*Смущенно смеясь.*) Нет... Я вырезала ее из журнала.

Д ж е к с о н. А что там такое изображено?

Подойдя к картине, женщина вслух читает надпись.

Ж е н щ и н а (*неуверенно*). Там написано «Сцена веселого пира в... Мерди Грэс, в Новом Орлеане».

Д ж е к с о н. Да? Я был в Мерди Грэс.

Ж е н щ и н а. Оно выглядит, как здесь?

Д ж е к с о н. Я видел места и получше.

Ж е н щ и н а. Ты хочешь сказать, что это не так хорошо, как на картине?

Д ж е к с о н. Да нет... и это место ничего. Музыка, танцы... хорошенькие девочки.

Ж е н щ и н а. Я, наверно, кажусь тебе страшной... Пойду умоюсь.

Их взгляды опять на миг встречаются. Они отводят глаза. Смущенно молчат. Женщина наливает кофе. Каллен пристально смотрит на нее, но ее глаза устремлены на Джексона.

Ж е н щ и н а. Ты долго пробудешь здесь?

Д ж е к с о н. Нет.

Ж е н щ и н а. Они идут следом?

Джексон ниже склоняется над тарелкой. Молча ест Каллен...

Ж е н щ и н а (*нерешительно*). Там поезд...

Джексон быстро поднимает голову. Рука Каллена с ложкой застывает в воздухе.

Ж е н щ и н а. Он подходит к перевалу в час дня. Там есть удобное место, где можно вскочить на ходу. В гору он идет медленно.

Д ж е к с о н. Откуда ты знаешь такие подробности?

Ж е н щ и н а (*мягко*). Мой муж работал на этой линии.

Входит мальчик.

М а л ь ч и к. Вот молоток, а вот зубило.

Беглецы не сводят глаз с молотка и зубила.

Ж е н щ и н а. Хотите еще кофе?

Но мужчины одновременно отодвигают стулья и берутся за молоток и зубило.

К а л л е н (*лихорадочно*). Здесь.

Указывает на каменную плиту, вделанную в полу. На корточках присаживаются возле нее. Рядом Каллен кладет ружье.

Д ж е к с о н. Хватит тебе места, чтобы размахнуться?

К а л л е н. Знай держи зубило!

Положив закованную руку на камень, Джексон держит другой зубило. Три звонких удара... и железо спадает с его руки.

К а л л е н. Теперь меня!

Обмениваются инструментами. Джексон осторожно прицеливается. Удар—и цепь падает. Устало ухмыляясь, Джексон смотрит на Каллена.

К а л л е н (*облизывая губы*). Ну, теперь мы освободились...

Неожиданно Джексон шатается, роняет молоток, глаза у него закрываются. Каллен подхватывает его и несет на кровать.

Ж е н щ и н а. Что с ним?

К а л л е н. Ослаб... Да и все это на него подействовало.

Увидев раненую руку, женщина вздрагивает.

Ж е н щ и н а. Джонни, набери воды в большой котел и поставь его на плиту.

Каллен (*не очень настойчиво*). Ты останешься здесь, малыш.

Женщина (*вспыхнув*). Делай, что я говорю!

Мальчик. Хорошо, ма.

Взяв ружье, Каллен устало садится за стол. Потирает свою воспаленную руку, качает головой, опущенной на ружейный ствол.

Каллен. О господи, как я устал.

Женщина все еще стоит возле Джексона. Она слышит ровное дыхание Каллена, догадывается, что он заснул. Смотрит на него, переводит глаза на Джексона. Ее взгляд задумчив.

Женщина (*хрипло, сыну*). Поторопись там с водой!

Ночь. Та же комната.

На кровати лежит Джексон. Его раненая рука аккуратно забинтована. Женщина кладет холодный компресс ему на лоб. Смотрит на Джексона. Гладит его грудь, руку... Слышит, как спящий Каллен зашевелился и смущенно отдергивает руку. Оглядывается. Сидя на стуле, спит Каллен... Женщина, крадучись, подходит к нему. Осторожно вынимает ружье из рук Каллена, быстро отходит.

Кладет ружье возле кровати... Снова склоняется над спящим. Джексон беспокойно мечется во сне. Смочив в тазу полотенце, женщина нежно вытирает его вспотевшее лицо. Прикладывает ко лбу ладонь, чтобы убедиться, нет ли у него жара. Жадно смотрит на его обнаженное тело... Пальцами касается щетинистых щек...

Неожиданно Джексон просыпается. Приподнявшись на локтях, дико озирается.

Джексон. Где он?..

По глазам видно, что он пришел в себя.

Женщина. Ш-ш-ш!..

Джексон глядит на ее лицо...

Джексон (*хрипло шепчет*). Где Каллен?

Женщина (*показывает кивком*). Этот?

Подняв голову, Джексон видит, что Каллен спит.

Джексон (*приподнимаясь на локтях*). Долго я спал?

Женщина. Нет... всего пару часов.

Джексон (*помолчав, резко*). А где мальчишка?

Женщина. Там. (*Кивает в сторону ниши.*)

Джексон. Я лучше разбужу Каллена.

Женщина. У тебя жар... Тебе нужно еще отдохнуть. До поезда еще долго.

Джексон. А сколько сейчас времени?

Женщина. Два часа.

Джексон откидывается на подушку.

Джексон. Ты так и сидела всю ночь?

Женщина. Да.

Джексон. Почему не шла спать?

Женщина. Я наложила тебе свежую повязку на руку...

Опускает глаза. Джексон наблюдает за ней... он начинает понимать ее поведение, догадываться, о чем она думает.

Джексон. Хм...

Женщина. Что?

Д ж е к с о н. Я вспомнил... о том, кто последний раз тоже сидел всю ночь у моей постели и ухаживал за мной.

Ж е н щ и н а (*наугад*). Твоя жена?

Д ж е к с о н (*с юмором*). Нет. Это было тощее пугало с усами в грязной майке из тюремного госпиталя. Он дежурил. У него были красные глаза. Со мной тогда случился солнечный удар на дорожных работах. (*Глядя на нее.*) Я не женат.

Ж е н щ и н а (*помолчав*). Как она выглядит?

Д ж е к с о н. Кто выглядит?

Ж е н щ и н а. Тюрьма...

Д ж е к с о н (*пожимая плечами*). А как ты ее себе представляешь?

Ж е н щ и н а. Она унылая, да?

Он не отвечает.

Д ж е к с о н (*после паузы*). Что с твоим мужем?

Ж е н щ и н а. Он ушел. Уже восемь месяцев прошло. А я здесь осталась.

Д ж е к с о н. Да, одной тебе небось не весело.

Ж е н щ и н а. Похоже на тюрьму, да?

Д ж е к с о н (*медленно*). Да, похоже.

Ж е н щ и н а (*возбужденно*). Неужели там так плохо?

Д ж е к с о н. Конечно!

Ж е н щ и н а. Я не о том... а вот ты одинок... когда кругом пусто... и ты пытаешься заполнить эту пустоту слезами...

Д ж е к с о н. Это не дело, если в ход идут только слезы. Ты конченый человек тогда...

Ж е н щ и н а (*безнадежно*). А что же делать?

Д ж е к с о н. Остаются еще мечты! Укрась жизнь мечтами.

Ж е н щ и н а (*волнуясь*). Но ведь надо же что-то узнать... чтобы по-настоящему мечтать.

Д ж е к с о н. Зачем?

Ж е н щ и н а. Я родилась в двадцати милях отсюда. Я ничего больше не видела.

Д ж е к с о н. Вовсе не обязательно все видеть. Главное—захотеть. И тогда в твоем воображении появятся картины.

Ж е н щ и н а. Какие картины?

Д ж е к с о н. Разные. И разные люди... и разные места. И тогда будет и музыка, и огни, и серпантин... и ты будешь танцевать.

Ж е н щ и н а. Как в Мерди Грэс?

Д ж е к с о н. Как в Мерди Грэс... А то ты поплывешь в лодке по таким местам, каких никогда не видела... Там будет белый песок пляжа, и горячее солнце, и высокие здания, сделанные из стекла... И будто кто-то ждет тебя. Нежный и влюбленный. И... красивый...

Он задумывается, вспоминая свои мечты, которым предавался в долгие годы лишений.

Ж е н щ и н а. Она... она красивая?

Д ж е к с о н. Я лучше разбужу Каллена.

Хочет встать, но она кладет ему руку на грудь.

Ж е н щ и н а. Нет... Нет!.. Не сейчас. Сейчас не надо...

Джексон снова медленно опускается на кровать. Ее рука все еще у него на груди. Джексон смотрит на руку, потом заглядывает в ее глаза. Не мигая, она смотрит на него.

Женщина (*мягко*). Она миловиднее меня?..

Джексон. Это было так давно... Жизнь перепутала все мои мечты...

Женщина. Такая уж жизнь! (*Убирает руку.*)

Джексон. Не уходи.

Женщина. Нет... не уйду!

Вынимает шпильки, встряхивает головой, и волосы каскадом падают вниз, закрывая их лица.

Джексон (*шепотом*). Не уходи.

Женщина. Я здесь... я здесь...

День. Та же комната.

Солнечный луч падает на спящее лицо Джексона. Он морщится... просыпается и сразу садится. Ему явно лучше. Повернувшись, видит Каллена и мальчика. Они еще спят. Женщина быстро подходит к Джексону. Прикладывает палец к губам.

Джексон (*шепчет*). Который час?

Женщина (*шепчет*). Пять.

Джексон. Я лучше пойду умоюсь.

Свешивает свои ноги с постели.

Женщина. Умывальник во дворе. Вот мыло.

Когда он берет мыло, их руки соприкасаются.

Женщина. Как ты себя чувствуешь?

Джексон (*мягко*). Прекрасно.

Женщина. Сейчас принесу тебе полотенце.

На цыпочках он направляется к двери. Замечает ружье. Берет его, уходит.

С полотенцем в руках в комнату возвращается женщина. Подходит к шкафу... задумчиво что-то ищет в ящике. Вынимает мужскую сорочку, рассматривает ее. Выходит, осторожно прикрыв за собой дверь.

Двор фермы.

Обнаженный по пояс Джексон с наслаждением умывается. Капли воды, которые он разбрызгивает вокруг себя, блестят в лучах утреннего солнца. Женщина смотрит на его белое тело, на крепкие мускулы.

Джексон. Ух!

Видит женщину. Она протягивает ему полотенце. Ее глаза полны грусти и теплоты. Джексон берет полотенце и начинает энергично растираться.

Джексон. Хорошо!

Женщина. Пойду приготовлю тебе завтрак.

Протягивает ему сорочку.

Джексон (*с любопытством*). Это мужнина?

Женщина. Тебе будет впору.

Оглядев все вокруг, Джексон глубоко вдыхает свежий утренний воздух.

Джексон. Ты, кажется, хорошая женщина. Он, наверно, был сумасшедший, что оставил все это.

Ж е н щ и н а. Здесь земля плохая... Ей нужны мужские руки.
Д ж е к с о н. В один прекрасный день он вернется.
Ж е н щ и н а. Тогда я не останусь здесь.
Д ж е к с о н. Что ж ты думаешь делать?
Ж е н щ и н а (*вызывающе*). А ты?
Она вплотную подходит к нему.
Д ж е к с о н. Я, милая, далеко иду... в Рио.
Направляется в дом. Она хватает его за руку.
Ж е н щ и н а. Подожди!
Д ж е к с о н. У меня нет времени.
Ж е н щ и н а. Я тебе не нравлюсь?
Д ж е к с о н (*серьезно*). Нет... ты мне нравишься... Ты мне очень нравишься.
Ж е н щ и н а. Тогда возьми меня с собой!
Д ж е к с о н. Эх, милая, мне на хвост наступил закон. И я, напуганный, от него удираю.
Ж е н щ и н а. Возьми и меня с собой!
Д ж е к с о н. Лишний груз себе на спину?
Ж е н щ и н а. Нет! У меня есть машина...
Настроение Джексона меняется. Он явно заинтересован.
Д ж е к с о н. Машина?!
Ж е н щ и н а. В сарае... Там сзади... Она сломана... не заводится...
Не дослушав ее, Джексон идет к сараю.

В сарае.
Старый довоенный «плимут».
К машине торопливо подходит Джексон... Уверенным движением он открывает капот.
В сарай входит женщина.
Д ж е к с о н (*склонившись над мотором*). Садись!.. Садись и попробуй!
Ж е н щ и н а (*не понимая*). Что?
Д ж е к с о н (*нетерпеливо*). Попробуй... попробуй завести его...
Взволнованная женщина садится за руль, нажимает на стартер. Мотор по-прежнему молчит.
Д ж е к с о н. Сколько времени он вот так стоит?
Ж е н щ и н а. Уже три недели.
Д ж е к с о н. Зажигание... Есть заводная ручка?
Не дожидаясь ответа, Джексон бросается к багажнику, лихорадочно выбрасывает все оттуда, пока не находит заводной ключ... Встав перед радиатором, пытается завести машину ключом. Никак не может... Морщится от боли... Снова хватается за ручку... Наконец мотор заводится. Джексон обходит машину, осматривая ее. Женщина выходит из кабины. Встает перед Джексоном.
Д ж е к с о н (*восторженно улыбаясь*). В машине барахлит распределитель.
Ж е н щ и н а (*требовательно*). Поедем... Сейчас же!..
Д ж е к с о н. Постой...
Ж е н щ и н а. Ты же сказал, что у тебя нет времени?!
Д ж е к с о н. Я должен разбудить Каллена.

Женщина. Нет!

Джексон в недоумении смотрит на нее.

Женщина. Мы не можем взять его с собой!

Джексон. Почему?

Женщина. Они сразу же узнают вас.

Джексон. Все равно везде они опознают нас.

Женщина. Нет.. они будут искать двух мужчин... А мы будем путешествовать как муж и жена.

Джексон (*смешавшись*). А как же Каллен?

Женщина. Ты ему ничем не повредишь.. Какая разница, будут ли они следить за одним из вас или за обоими сразу?..

Джексон (*быстро*). А мальчишка... как насчет ребенка?

Женщина. Мы оставим его в Камберленде у моего брата и поедем на юг.

Джексон. Я подумаю.

Обняв его, она прижимается к нему.

Женщина (*страстно*). Не надо ни о чем думать, кроме нас... двоих... Прошу тебя... Прошу!..

Он порывисто обнимает и целует ее. В сарай входит Каллен. С виноватым видом они отходят друг от друга. Джексон включает мотор. Каллен криво усмехается.

Каллен. Хорошая рубашка!

Джексон. Мы отправляемся на юг.

Каллен пристально смотрит на Джексона, переводит взгляд на женщину. Начинает понимать происходящее.

Каллен. Кто это мы?!

Джексон. Я и она.

Каллен. На этом драндулете?

Показывает на машину.

Джексон. Мотор работает...

Каллен. Но они же следят за дорогами.

Джексон (*раздражаясь*). Они будут искать там, куда их поведут собаки...

Каллен. А для собак приманкой буду я?

Джексон. Вместе мы бóльшая приманка... Приходи с голыми руками и бери нас.

Не понимая, почему Джексон оправдывается, женщина вмешивается в разговор.

Женщина. Он слишком слаб, чтобы путешествовать пешком.

Джексон (*Каллену*). Тебе еще подвернется случай... может быть, даже лучше этого.

Каллен. Вы уже все решили...

Все молчат. Говорить больше не о чем...

Женщина. Пойду приготовлю вам поесть.

Быстро уходит. Каллен, не взглянув даже на Джексона, идет к дому. Джексон направляется вслед за ним. Приближаются к дому.

Джексон. Эй, Каллен...

Пытается что-то сказать... и не может. Некоторое время Каллен молчит. Наконец до него доходит бормотание Джексона. Неохотно отгоняя от себя неприятные мысли, он отзывается.

Каллен. Что тебе?..

В доме.

Женщина делает бутерброды. Рядом с ней мальчик.

Женщина (*сыну*). Иди умойся.

Входят Каллен и Джексон.

Женщина. Я приготовила бутерброды... Вот там кофе.

Каллен (*берет кофе*). Далеко отсюда до железной дороги?

Женщина. Двенадцать миль... если идти через холмы...

Каллен. Что значит «если идти через холмы»?.. Разве есть другая дорога?

Женщина (*помедлив, небрежно*). Да... Можно идти напрямик... через болото... так ближе.

Каллен. Мне не хотелось бы идти через болото.

Женщина. Там есть тропка... Ты сэкономишь пару часов... да и собакам труднее будет тебя догнать. Засветло здесь нетрудно идти.

Каллен. А как мне найти тропу?

Женщина. Иди вон по той тропинке вниз, прямо к болоту. Приблизительно через час пути она обрывается, но там не топко... Потом увидишь налево в стороне большой кипарис. Ну и иди прямо на него.

Каллен. А дальше?

Женщина. Если доберешься до кипариса, нечего беспокоиться!.. Тогда иди прямо на запад и попадешь к железной дороге... Мимо нее не пройдешь.

Каллен возвращает ей пустую кружку, берет пакет с бутербродами.

Каллен. Спасибо за еду.

Резко поворачивается и направляется к двери.

Джексон. Каллен!

Каллен (*останавливаясь*). Ну?

Джексон. Всего хорошего!

Каллен. Ладно... Всего хорошего, Шутник...

Выходит. За ним выходит Джексон и смотрит вслед, пока негр не исчезает из виду.

Женщина начинает собирать вещи. Джексон подходит к камину. Ставит ружье. Заметив на полу платок, который носил Каллен, поднимает его. Словно оцепенев, рассматривает... Он чувствует себя виноватым перед негром. Подходит женщина и вырывает платок у него из рук.

Женщина. Я сожгу его.

Неожиданно Джексон страстно обнимает женщину. Его охватило желание... Он хочет забыться...

Женщина. Только не сейчас... Прошу тебя... Сын может войти. (*Отталкивает его.*) Не будь сумасшедшим, милый... у нас впереди много времени.

Входит мальчик. Он все видел.

Женщина быстро отходит в сторону. Продолжая укладывать вещи, мать обращается к мальчику.

Женщина. Мы уезжаем, милый, в Камберленд.

Мальчик. Сейчас?

Женщина. Сейчас. Будь послушным. Пойди сними во дворе белье с веревки. Только поскорее.

Мальчик. В Камберленд!.. С ним?

Ж е н щ и н а. Да. Он ведь тебе нравится!

М а л ь ч и к. Конечно... Он хороший!

Д ж е к с о н (*женщине*). Лучше скажи ему все.

Ж е н щ и н а. В дороге. Он смышленый парень. (*Сыну.*) Иди.

Мальчик уходит. Джексон поднимает с пола цепь, которой он был скован с Калленом.

Д ж е к с о н (*тревожно*). Что будет, если они поймают его?

Ж е н щ и н а. Не бойся... они не поймают его.

Д ж е к с о н. Почему ты так в этом уверена?..

Ж е н щ и н а. Говорю тебе—не бойся... Сам ты не выдашь себя... Ну, а он... тоже не сможет этого сделать...

Д ж е к с о н. О чем ты говоришь?

Ж е н щ и н а. Он никогда не выйдет из болота...

Д ж е к с о н. Ты правильно ему указала дорогу?

Ж е н щ и н а. Там нет никакой дороги. Там сплошная трясина и топкое дно.

Д ж е к с о н (*потрясенный*). Зачем ты сделала это?

Прервав свои лихорадочные сборы, она недоуменно смотрит на него.

Ж е н щ и н а. Ведь если они его поймают, он может рассказать им про тебя.

Д ж е к с о н (*в бешенстве*). Что он рассказал бы им? Что?

В ярости ударяет цепью по столу.

Д ж е к с о н. Почему он должен что-то сказать им?

Ж е н щ и н а (*испуганно*). А так они не будут больше искать вас. И у нас было бы время...

Д ж е к с о н. Время для чего?!

Окончательно смешавшись, женщина понимает, что теряет его.

Ж е н щ и н а. Время, чтобы добраться до города... до большого города... достаточно большого, чтобы они никогда не могли найти тебя...

Тянется к нему, но он отворачивается.

Ж е н щ и н а (*в отчаянии*). У меня есть четыреста долларов, я сберегла из страховых денег... Мы могли бы хорошо пожить! Каждый день есть в ресторанах... Ходить в театр... Ты можешь начать новую жизнь... А потом, если нам нужны будут деньги... мы продадим ферму.

Входит мальчик. Берет цепь.

М а л ь ч и к. Что делать с ней?

Д ж е к с о н (*ожесточенно*). Ты такой же смышленый, как твоя мать... Ты все можешь придумать.

Ж е н щ и н а (*быстро*). Брось в колодец.

Д ж е к с о н. Разумеется. Так же как ты спровадила Каллена в болото.

Ж е н щ и н а. Что тебе дался черномазый? Я сделала это для тебя!

Д ж е к с о н. Для меня ты ничего не сделала!

Ж е н щ и н а. Ради нас!.. Ради нас обоих!

Д ж е к с о н. Ты даже не знаешь моего имени!

Ж е н щ и н а. Мне все равно, как тебя звали они.

Д ж е к с о н (*решительно*). Джонни! Мое имя—Джонни. Зови меня Джонни.

Ж е н щ и н а. Джонни!.. Джонни!.. Я люблю тебя, Джонни.

Д ж е к с о н (*грубо*). Ты не любишь меня. Ты даже не знаешь меня.

Ж е н щ и н а. Джонни! Перестань!.. У нас же нет времени. Ты сам говорил, что они идут следом.

Д ж е к с о н (*почти злобно*). Ты ничего не знаешь обо мне.

С силой отталкивает стул и идет к двери. Женщина следует за ним.

Ж е н щ и н а. Что случилось? Что я сказала плохого? Куда ты идешь?

Д ж е к с о н. Уходи прочь!

Но она цепляется за него. Вошедший мальчик смотрит на них широко раскрытыми глазами.

Ж е н щ и н а. Джонни... Джонни, послушай... Не бросай меня... Всю свою жизнь я ждала этого часа... уйти от этой чертовой земли... от этого одиночества. Муж бывал дома всего два дня в неделю... И как-то не пришел совсем. Я не виню его... Но я тоже не хочу больше здесь оставаться... Хочу идти с тобой... Я хочу уйти отсюда, можешь это понять, можешь?

Д ж е к с о н. Пусти меня!

Он пытается освободиться от удерживающей его женщины. Мальчик берет ружье.

Наконец, Джексон отталкивает женщину. Она падает. Мальчик стреляет в Джексона. Тот шатается... Мальчик целится в него второй раз, но женщина толкает ствол вверх. Сын смотрит на нее в замешательстве...

День. Болото.

Напрямик через болото, не обращая внимания на колючий кустарник, с трудом одолевая каждый метр, бежит Джексон. Временами останавливается, чтобы восстановить дыхание... Кричит надорванным от усталости голосом.

Д ж е к с о н. Каллен!.. Каллен!.. Каллен!..

И снова бросается вперед... Кровь сочится через рубашку. Он шатается, почти падает. Зовет. Остановившись, слушает... яростно ругается.

Д ж е к с о н. Калле-е-н!.. Будь ты проклят, Каллен!..

...Встревоженный Каллен прячется в кустарнике. Голос Джексона приближается. Вот уже раздается совсем недалеко.

Г о л о с Д ж е к с о н а. Каллен!.. Каллен!..

Молчание. Затем следует почти вопль.

Г о л о с Д ж е к с о н а. Каллен!

Взяв палку для защиты, Каллен вытирает пот... Он не знает, как быть...

...Шатаясь, Джексон идет через болото. Оступается, падает, поднимается и, спотыкаясь, снова бредет через заросли кустарника, еле волоча ноги.

По-прежнему прячется в кустарнике Каллен. Пот градом течет с него... Видит Джексона, который, спотыкаясь, медленно приближается к нему.

Д ж е к с о н. Каллен! Черт возьми, где ты?

Выйдя из своего укрытия, Каллен идет навстречу Джексону.

К а л л е н. Что тебе надо?

Д ж е к с о н (*с облегчением*). Каллен!.. Где ты прятался, Каллен?.. Я так бежал!

Опускается на землю.

Каллен. Ты один?

Джексон молча кивает.

Каллен. Они догнали вас?

Все так же молча Джексон отрицательно качает головой.

Каллен. Зачем же ты пришел сюда?.. Что тебе от меня надо?

Джексон. Она неверно тебе сказала. Здесь нет никакой дороги.

Каллен. Зачем она это сделала?

Джексон. На тот случай, чтобы ты не выдал, если тебя поймают.

Каллен. А что с твоим плечом?

Джексон. Мальчишка в меня стрелял.

Каллен внимательно осматривает рану. Рана серьезна.

Каллен. Нам повезло... Мы попали на твердую землю.

Джексон (*все еще сидя*). Но я не могу идти дальше.

Каллен (*непреклонно*). Надо идти. Пойдем!..

Не двигаясь, Джексон смотрит на него. Каллен поднимает его за руку.

Каллен (*резко*). Пойдем, парень... Ведь мы скованы одной цепью.

Поднявшись, Джексон идет за Калленом.

Дом на ферме.

Из-за ближайших деревьев появляется отряд преследователей. Впереди бегут собаки.

У двери дома стоят женщина и ее сын. Во дворе сразу стало тесно. Солли возится с собаками. Из дома выходит человек. Подходит к шерифу. Здесь же редактор и капитан. Они разговаривают с женщиной. Мюллер выглядит постаревшим. Его глаза покраснели от усталости, он задумчив. Капитан, напротив, все так же подтянут, чисто выбрит. Он ведет допрос вместо шерифа, лишь по временам взглядом спрашивает его одобрения.

Капитан (*бодро*). Взяли они какое-либо оружие? Ружья, ножи?

Женщина. Нет.

Капитан. Отлично!.. Может быть, они что-нибудь говорили? Куда пойдут?

Женщина. Я не слышала.

Мужчина. Здесь их нет. Все ясно.

Капитан (*мальчику*). Ты должен был слышать что-нибудь, сынок. О чем они говорили?

Малыш смотрит на мать. Молчит.

Капитан. Они поели, а что еще они делали? Они же должны были взять что-нибудь с собой?

Женщина. Ничего такого, за что можно посадить в тюрьму.

Бросив взгляд на шерифа, капитан видит, что его лицо по-прежнему ничего не выражает. Капитан снова обращается к женщине.

Капитан. Вы так говорите, словно не хотите помочь нам...

Редактор смотрит на Мюллера.

Мюллер (*вяло*). Не стоит терять время здесь. Спасибо, мэм.

Недовольный, капитан прекращает допрос. Все направляются к Солли.

В кадре крупно—лицо женщины, полное горечи. Она прижимает к себе сына.

День. Дикая местность.

Каллен почти несет Джексона. Оба изнемогают от усталости и нервного напряжения.

Д ж е к с о н. Не выйдет... Не выйдет...

К а л л е н. Нет, выйдет!

Д ж е к с о н. Далеко еще?..

К а л л е н. Теперь уж близко...

Д ж е к с о н. Почему она так сделала?

К а л л е н. Хотела помочь тебе...

Д ж е к с о н. Да... называется, помогла...

К а л л е н. Нельзя обвинять за то, что люди не знают, что делают...

Д ж е к с о н. А я обвиняю ее!

Идти все труднее. Они часто оступаются.

День. Прерии.

Отряд идет за собаками, которые упорно рвутся к болоту.

Пока Солли заставляет собак пойти вдоль болота, все останавливаются. Собаки нетерпеливо лают, идут по следу.

С о л л и. Здесь они пошли напрямик.

Стараясь перекричать лай собак, капитан делится с Мюллером своими наблюдениями.

К а п и т а н. Судя по лаю, они напали на свежий след, Макс. (*Кричит.*) Солли, спускай доберманов!

С о л л и (*кричит*). Вильсон!..

Шериф поворачивается, чтобы посмотреть на доберманов, которых ведет Вильсон. В молчаливом нетерпении этих псов чувствуется угроза...

Редактор смотрит то на собак, то на шерифа. Почувствовав на себе чей-то взгляд, шериф поднимает глаза на редактора. Оба смотрят на кровожадных псов, которых Вильсон держит на коротком поводке.

Шериф отводит взгляд от собак. Он похож на человека, очнувшегося от сна.

М ю л л е р. Подождите.

К а п и т а н. Что случилось?

М ю л л е р. Собаки...

К а п и т а н. Что «собаки»?

М ю л л е р. Собаки больше не нужны...

К а п и т а н (*раздражаясь*). Не стоит возвращаться к старому, Макс...

М ю л л е р. Никаких собак!

Молчание... Лицо капитана становится злым.

К а п и т а н. Границу округа мы перешли сегодня утром, Макс... Эта область вам не подведомственна... И я не хочу поднимать старый спор.

Жестом капитан приказывает Вильсону действовать. Подходит Солли, чтобы снять намордники с доберманов.

М ю л л е р (*резко, к Солли*). Подождите, Солли!

К а п и т а н (*нетерпеливо*). Мы зря теряем время, Макс.

М ю л л е р (*зло*). Мы должны поймать их, а не убивать!

К а п и т а н. Они опасные преступники... и они убежали. Они и так уже стоят штату кучу денег.

С о л л и. Но ведь нельзя спускать одних ищеек...

К а п и т а н. Когда мне нужно будет, я спрошу твое мнение, Солли. Макс, мы заняты этой охотой уже четыре дня, а до границы нашего штата около десяти миль. Если они перейдут ее раньше, чем собаки настигнут их, эту работу за нас никто не доделает... Вы что хотите, чтоб мы выглядели стадом дураков?

Мрачно улыбаясь, шериф обменивается многозначительным взглядом с редактором.

М ю л л е р (*тихо*). Никаких кровожадных псов, Фрэнк.

К а п и т а н. Это обычная история, Макс! Обычная!.. Мне все равно, останутся они живы или умрут. И они это прекрасно знали, когда бежали. Я отдаю приказ. Вперед, Солли!

Солли снимает с собак намордники. Предчувствуя свободу, псы волнуются, пускают слюну. Солли собирается спустить их с поводков.

Мюллер смотрит на собак. На его лице мелькает отвращение. Подняв пистолет, он направляет его на доберманов.

М ю л л е р. Если ты сделаешь хоть одно движение, Солли, я перестреляю их.

К а п и т а н. Ради бога, Макс!

М ю л л е р (*твердо*). Вы будете слушать меня?

К а п и т а н (*помолчав, раздраженно*). Не надо, Солли.

М ю л л е р. Дальше я пойду один. Дайте мне пару ищеек. Если что-нибудь случится, вы можете спустить других собак.

К а п и т а н (*нерешительно*). Мне это не нравится.

М ю л л е р. Ну, а это уже ваше дело!

Прячет пистолет и уходит. Ошеломленный капитан поворачивается к редактору.

К а п и т а н. Какая муха его укусила?

Р е д а к т о р (*с легкой иронической улыбкой*). По-моему, никакая.

Дикие заросли.

Спотыкаясь, пробираются через кустарник Каллен и Джексон... Останавливаются, чтобы отдышаться... Слышится далекий гудок локомотива... Обменявшись испуганным взглядом, они спешат еще больше.

На перевал поднимается поезд...

Из последних сил оба бегут к поезду...

Бегут... Вдруг Каллен оступается... падает. Джексон хватает его за руку, и они продолжают бежать...

Поезд приближается... Вот уже виден локомотив... вагоны...

Джексон и Каллен бегут... Джексон немного позади...

Гудит поезд... Стучат колеса вагонов...

Когда двое беглецов выходят к железнодорожному полотну, поезд идет уже почти перед ними. Но им еще нужно подняться на насыпь. С трудом они лезут вверх.

Локомотив перед беглецами... Проходит...

Джексон и Каллен взбираются по насыпи... Каллен протягивает руку... Тащит Джексона вверх...

Стуча по рельсам, бегут вагоны...

Каллен торопит Джексона... Наконец, они одолели высокую насыпь...

Идет поезд... Набирает скорость...

Теперь оба бегут рядом с вагонами... Каллен оглядывается назад... Джексон снова отстал... Вот уже последний вагон поравнялся с ними. На лице Каллена отчаяние.

Поезд идет слишком быстро для них... Джексон не может больше бежать...

Каллен протягивает руку и ловит протянутую к нему руку Джексона.

Джексону кажется, будто он бежит так быстро, что вот-вот упадет...

Подпрыгнув, Каллену удается схватить одной рукой поручень вагона. Другой он крепко держит руку Джексона.

Какое-то время они бегут рядом с поездом.

Лицо Каллена искажается от боли. Рука скользит по поручню... Джексон спотыкается... Он уже волочится по земле...

Рука Каллена разжимается... Оба катятся под откос.

Поезд удаляется... Наступает тишина.

Весь в синяках и ссадинах, морщась от боли, Каллен приподнимается... осматривается... Подползает к Джексону, который, раскинувшись, лежит неподалеку от него.

Каллен. Как ты?

Джексон (*шепчет*). Ничего.

Каллен. Сильно ушибся?

Джексон. Я хорошо себя чувствую...

Каллен. Конечно...

Относит его в тень.

Джексон. Ты ухаживаешь за мной, словно добрая старая нянька.

Каллен. А разве это не так?

Издали доносится лай собак. Джексон с тревогой смотрит на Каллена.

Джексон. Собаки?

Каллен. Лежи спокойно...

Джексон. Каллен...

Каллен. Да...

Джексон. Эту погоню мы превратили для них в ад!..

Каллен (*мягко*). Конечно.

Усевшись рядом, Каллен кладет голову Джексона к себе на колени, устраивает его поудобнее на каменистой земле.

Лай собак становится громче.

Джексон. Каллен.

Каллен. А?..

Джексон (*тихо*). Помнишь ту песню, которую ты пел в грузовике?..

Каллен. Да.

Джексон. Кажется, прошло столько времени с тех пор! (*Тихо смеется.*) Чарли Потейтос!.. Я сейчас просто картофельное пюре...*

Каллен. Ты молодец!.. (*Качает головой, усмехается*). «Шел он далеко, шел без удачи»...

Не переставая петь, Каллен обнимает белого...

Шериф идет к насыпи один. Он видит, как негр обнимает белого, слышит его незатейливую песню. Шериф идет все медленнее... останавливается... Собаки останавливаются тоже. Перестают лаять.

Но Каллен и Джексон даже не смотрят в сторону болота, откуда приближается отряд. Не видят они и шерифа, который стоит совсем близко от них. Каллен поет:

Шел он далеко,
Шел без удачи,
Шел он далеко,
Шел он в Кентакки...

Все замерли, словно очарованные этой песней,—и отряд, и шериф, и собаки, и высокая трава у края болота.

А Каллен поет свою бесконечную песню...

...Лугом зеленым,
Шел Сэм далеко,
Шел без удачи...

---

* Здесь игра слов. См. сноску на стр. 61.

Перевод с английского Н. КРЫЛОВОЙ

ПУТИ ОБРАЗНОЙ КИНОПУБЛИЦИСТИКИ

В наше время, богатое историческими событиями, значительное место в духовной жизни советского человека занимает документальное кино. Документальное киноискусство — не только летописец великой эпохи, но и могучее средство утверждения новых, коммунистических начал в нашей действительности.

В статьях Б. Агапова, Е. Рябчикова, И. Копалина, Т. Тэсс, И. Горелика и многих других кинематографистов, писателей, критиков, в отчетах о проведенных редакцией беседах кинодокументалистов «за круглым столом» был поставлен ряд острых вопросов о путях развития образной кинопублицистики. Продолжая этот цикл статей, мы стремимся добиться резкого сдвига в работе документального кино, более активных поисков новых форм для выражения того богатейшего содержания, которое раскрывает перед авторами документальных фильмов современная нам жизнь.

Публикуя статью И. Рачука, содержащую ряд верных мыслей и замечаний, редакция считает нужным отметить, что Управление по производству фильмов, возглавляемое автором статьи, еще мало сделало для развязывания творческой инициативы кинодокументалистов, для обеспечения высокого идейно-художественного качества документальных картин. Статья режиссера Р. Григорьева знакомит с ценным творческим опытом одного из лучших советских киножурналистов Александра Ковальчука.

В ближайших номерах мы вернемся к обсуждению вопросов сегодняшнего состояния и дальнейшего развития документальной кинематографии.

И. Рачук

От фиксации факта — к искусству

Очерк, просто, безыскусственно и свежо рассказывающий о строительстве большого индустриального центра от имени одного из строителей…

Фильм о Москве, такой, какой видит ее влюбленная пара,—без единого слова дикторского текста…

Большой политический, острый, целеустремленный репортаж о значительных событиях и явлениях действительности…

Фильмы о людях, совершивших героический подвиг и погибших,—внимательное исследование, восстанавливающее судьбы героев средствами документального кино…

Фильм-балет, снятый кинодокументалистами во время показа «Лебединого озера» в Нью-Йорке…

Кинофильмы «Первая весна», «Счастье трудных дорог», «Необыкновенные встречи», «Брюссель, 1958», построенные как «репортаж чувств», взволнованные и волнующие…

Фильмы, целиком основанные на архивных материалах…

Фильмы-портреты…

Кинопоэма о запуске первого в мире советского спутника Земли, в которой стихотворный текст неразрывно сливается с изображением…

Документальный киноатлас «По странам мира»...

Разные жанры, разные формы выражения— и одно, общее качество, объединяющее советские документальные фильмы,—стремление к правдивому показу самого главного, чем живут народы, что интересует миллионы зрителей.

Это прямо отвечает задаче, выдвинутой ЦК нашей партии в постановлении о партийной пропаганде в современных условиях. В нем говорится: «Пропаганда идей коммунизма должна быть близкой и понятной трудящимся, носить задушевный характер, доходить до ума и сердца каждого советского человека, будить в нем самые светлые и благородные мысли и чувства».

А ведь еще совсем недавно в документальной кинематографии преобладали так называемые обзорно-информационные картины—«всеобъемлющие», длинные и скучные киноотчеты.

В этих фильмах часто забывали о главном— о человеке. Он возникал на экране, как правило, ненадолго и обязательно либо у станка, либо на совещании, либо в поле с зернами нового урожая. Он носил ордена и медали и, по всем признакам, в жизни был действительно героем, достойным всеобщего внимания. Однако он не оставался в памяти зрителя, потому что был изображен абстрактно, поверхностно, прямолинейно, как иллюстрация той или иной мысли автора. Мы не видели образов и судеб, которые давали бы зрителю материал для раздумий и выводов.

Партия призывает нас покончить с абстрактностью и цитатничеством в устной и печатной пропаганде. В кинопублицистике же мы еще, к сожалению, нередко встречаемся с общими местами, с абстрактными суждениями, не вытекающими из живых примеров, человеческих судеб.

Конечно, в документальном фильме подчас очень трудно раскрыть психологию человека и тем более передать противоречивые черты его натуры, внутреннюю борьбу или формирование характера. Но при всем этом кинопублицистика располагает множеством выразительных средств и приемов для того, чтобы осветить, если можно так сказать, позитивные свойства человеческого характера—советского характера, показать на конкретных живых примерах движение человеческой мысли, раскрыть в сопоставлении действий, поступков такие качества наших замечательных современников, как воля, стойкость, мужество, честность, чувство дружбы, товарищества, умение преодолевать трудности и т. д.

Характер человека особенно ясно раскрывается в его отношении к труду, в показе мастерства рабочего, настойчивых поисков ученого, творчества артиста или художника— короче, в том, что можно показать в процессе свершения, созидания, а не в порядке констатации результата.

Но, к сожалению, творческие удачи на этом пути еще довольно редки.

Как сухо, безжизненно, например, выглядят многие женские портреты в фильме «Дочери России» (Ленинградская студия кинохроники). Люди ведут себя скованно и однообразно. Да и выбраны все те же давно известные лица, нет новых открытий человеческих судеб, биографий, подвигов, а ведь это необходимо кинопублицистике, если она хочет идти в ногу с действительностью!

Обращаясь к работникам общественных наук, партия призывает их изучать и обобщать опыт борьбы народа за победу коммунизма, смело вторгаться в жизнь. Эти мудрые указания полностью относятся к работникам документального кино, неутомимым пропагандистам ленинских идей. В плане такого обобщения исключительно ценные результаты дает глубокое творческое осмысление ранее накопленного киноматериала.

Приведем один очень наглядный пример. Все помнят ленинградские съемки периода блокады. Многие знают фильм «Ленинград в борьбе», сделанный на основе этого материала. И вот в картине Е. Учителя и В. Соловцева «Подвиг Ленинграда», вышедшей в 1958 году, он зазвучал на экране совсем по-новому. Авторы и режиссеры нашли удивительно органичный и, кажется, единственно верный прием, возвращающий нас в то суровое время, когда мужество и стойкость советского человека подвергались неслыханным испытаниям. Прием этот прост: объединяющим началом стал подлинный дневник девочки, потерявшей в дни блокады всех своих родных и близких и погибшей в Ленинграде. В этих бесхитростных записях, так умело и тактично поданных авторами фильма, мы ощущаем огромную душевную силу, чистоту и непосредственность маленькой героини.

Но дело не только в приеме. Главное в том, что фильм хорошо раскрывает борьбу нашего народа за осуществление ленинских принципов мирного сосуществования, за укрепление

дела мира во всем мире. Старые военные съемки показаны так, что вызывают активный протест против войны.

Конечно, не все хорошо в картинах, созданных на материале исторической кинохроники. Многие из них еще далеко не совершенны с точки зрения формы, занимательности, доступности. Композиционная рыхлость, длинноты («Великий поворот», «XX век»), какое-то пассивное следование за хронологией, мешающее режиссерам обращаться к актуальным проблемам нашего времени, делать смелые экскурсы не только в прошлое, но и в будущее, порой излишне «отчетный» тон киноповествования («От Волхова к Ангаре», «Подвиг народа», «Свет Октября», «Этапы большого пути»)—все это в той или иной мере заметно почти в каждой работе этого жанра. Иным фильмам свойственны известная вычурность языка, слащавость, наигрыш и опять-таки длинноты, длинноты, длинноты («Необыкновенные встречи», «Всегда с партией», «От сердца к сердцу»).

Пожалуй, наиболее сильное впечатление из этой серии оставляют «Незабываемые годы» и «Говорит Спутник» благодаря своей идейной и художественной цельности, четкости внутреннего ритма.

В последнее время много разговоров ведется вокруг самой главной, кажется, творческой проблемы в документальном киноискусстве, связанной с культурой кинорепортажа. Речь идет о съемке предельно точной, волнующей своей достоверностью, остротой, эмоциональной насыщенностью. Передовые мастера советского документального кино противопоставляют кинорепортаж сухой, равнодушной и, как правило, ничего не говорящей уму и сердцу зрителя простой фиксации факта. Они стремятся давать не просто яркий, оперативный репортаж о событиях, а так называемый «репортаж чувств», подразумевающий прежде всего показ состояния человека в момент события, непосредственного порыва чувств, находящих выражение в жесте, мимике, движении и т. д.,—словом, рассказ о событии, факте через отражение их в восприятии героев, через переживания и поведение героев или участников этих событий.

Всем памятны знаменитые репортажные съемки «Испании», «Дня нового мира» и «Дня войны», еще раньше—работы Вертова и совсем близкие к нашим дням произведения «Первая весна» и «Счастье трудных дорог». Знаменитая «Повесть о нефтяниках Каспия», о которой Александр Фадеев сказал, что в ней труд мастеров нефти стал предметом поэзии, также насыщена эмоциональным репортажем.

Предметом высокой поэзии стали герои и события в лучших репортажных лентах последнего времени. Эта волнующая поэзия идет от подлинно советского, патриотического ви́дения жизни, утверждения великих идеалов нового, социалистического общества.

Так, фильм «О Москве и москвичах» состоит из множества бытовых деталей и черточек, из большого количества обычных для огромного города событий и фактов, и все это сливается в волнующее, по-настоящему человеческое и подлинно величественное повествование. Прозрачный, лирический контур Москвы через восприятие влюбленной пары дается в очерке «Утро нашего города». Могут сказать, что по своему строю он несколько напоминает ивенсовский Париж в картине «Сена встречает Париж». Но это только по внешним признакам. «Сена встречает Париж» и «Утро нашего города»—принципиально разные вещи и по мироощущению и по выразительным средствам.

Любовь к романтике труда, героике будней, как всегда, отличает почерк Р. Кармена в «Покорителях моря». Выразительно показаны герои Каспия—морские нефтяники, их борьба с грозными силами природы. Перед зрителями возникает незабываемый, могучий образ советского рабочего—хозяина всех богатств своей любимой земли.

К сожалению, эти особенности кармeновского почерка менее ощутимы в его новом фильме, «День нашей жизни», интересном по наблюдениям, по материалу, но менее ярком по манере изложения.

Часто бывает так, что даже в хороших фильмах—содержательных и интересных по художественной форме—вдруг возникает где-то уже виденный, затасканный кадр или эпизод, «обязательный», как говорят режиссеры, план. И вы неожиданно ощущаете утомление, начинаете скучать, но потом «белое пятно» кончается, и вы снова с увлечением продолжаете смотреть картину.

В чем дело? Смело можно сказать, что повинно в этом неумение авторов многих фильмов освободиться от второстепенного, не очень интересного материала, вставленного лишь для того, чтобы не пропустить чего-то, не «осветить» какую-то тему, отсут-

ствие которой может вызвать нарекания. В фильме «О Москве и москвичах» такой эпизод—несчастный случай на улице (большой город, огромное движение, «всякое бывает», надо показать это объективно, а то не упрекнули бы в лакировке!). А на самом деле—эпизод нарочитый, явно организованный, противоречащий общему репортажному строю картины.

Авторы хорошего фильма «Приезжайте к нам в Узбекистан» отказались от дискредитировавшей себя формы протокольного киноотчета. И о жизни, делах и помыслах узбекского народа они попытались рассказать через некоторые наиболее типичные явления, живые примеры. Но и здесь есть определенный «перебор». Кое-где стилевые особенности фильма нарушаются, начинается скороговорка, перечень объектов, некоторых общеизвестных явлений, например в области искусства.

В картине «Наш Азербайджан» показано столько выездов мастеров азербайджанской культуры за рубеж, что теряется нить повествования и недоумеваешь: о чем речь в фильме—о жизни Азербайджана или о его международных связях? Подобные изъяны нетрудно найти и в других документальных лентах.

Желание «объять необъятное» особенно отрицательно сказывается на таком тонком и чрезвычайно важном жанре кинопублицистики, как киноочерк, который из-за многотемья и обзорности часто теряет многие свои жанровые признаки.

Говоря о литературном очерке, Максим Горький особое внимание обращал на его исследовательский характер. Он возражал против многотемья, голой фактографичности и советовал литераторам для раскрытия темы очерковыми средствами брать один факт, одно явление. Это требование целиком и полностью можно отнести к кинематографическому документальному очерку.

Емкость формы, изобразительная многоплановость в сочетании со словом и музыкой позволяют очеркистам кино создавать короткие (одна-две части), но глубокие, увлекательные по своему решению кинофильмы. За последние годы этот жанр получил у нас весьма широкое распространение. Советские документалисты создали большое количество киноочерков, получивших заслуженное признание не только в нашей стране, но и за рубежом. К их числу относятся: «В нашем городе» (Ф. Спивака и О. Абышева, ЦСДФ), «Мы из Донбасса» (М. Юдина, Украинская студия хроникально-документальных фильмов), «Мы были на целине» (Л. Браславского, В. Трошкина и В. Ходякова, ЦСДФ), «Они из Каунаса» и «Мои друзья» (Л. Браславского и В. Старошаса, Вильнюсская киностудия), «Первое ленинградское» (Н. Соловьевой, ЦСДФ), «Бессмертная юность» (П. Русанова, ЦСДФ), «За баргузинским соболем» (В. Мишина, Иркутская студия), «Тырныауз» (А. Чубарова, Северокавказская студия), «Острова Командора» (Ф. Фартусова, Дальневосточная студия), «Дзержинцы» и «Звезды фестиваля» (Н. Кононова, Украинская студия хроникально-документальных фильмов), «Повесть о пингвинах» (А. Кочеткова, ЦСДФ) и некоторые другие.

Что характерно для лучших киноочерков в творческом отношении? Прежде всего подлинная взволнованность их авторов, увлеченность темой, свое ви́дение материала, умение передать жизненные явления в движении, развитии и, главное, верность жизненной правде.

В этой связи нельзя полностью согласиться с мнением Л. Браславского (высказанным на дискуссии по проблемам короткометражного фильма), что показ действительности в процессе ее развития допускает возможность инсценировки, то есть восстановления того, что было. Следует уточнить, что восстановление факта является вторичным, подчиненным выразительным средством кинопублицистики. Приоритет же принадлежит кинонаблюдению, репортажу, как методу, органически свойственному документальной кинематографии.

Тезис Л. Браславского об инсценировке противоречит его собственному творческому опыту. Вспомним, что наибольшей силой выразительности, эмоциональности были наполнены репортажно снятые эпизоды и факты из короткометражных фильмов «На родине», «Они из Каунаса», «Мои друзья» (режиссер-оператор В. Старошас). Последняя работа вообще создавалась методом длительных кинонаблюдений.

Такой важный творческий компонент киноочерка, как сюжет, фабула, еще недооценивается документалистами, а между тем выбор сюжета, умение построить увлекательный кинорассказ чрезвычайно обогащают киноочерк. Но сюжет нужно решать изобразительно. А например, в интересно задуманном очерке «Обыкновенная Арктика» сюжет раскрывается только в тексте. Где-то в начале

обрывается сюжетная линия очерка, и он превращается в простую кинозарисовку будней советских полярников.

Часто внутреннее развитие сюжета, темы очерка пытаются подменить так называемыми «связками», которые должны скреплять разнохарактерный по своему содержанию, «немонтирующийся» материал. Так появляются чисто формальные словесные мостики от одной темы к другой. В режиссерском и операторском материале отсутствуют заранее продуманные зрительные связки, монтажные переходы, и кинематографическое произведение превращается в некий диапозитивный фильм. Где уж тут место публицистически развивающемуся сюжету или по крайней мере последовательному, логически обоснованному раскрытию темы!

К сожалению, так сделаны многие фильмы, в том числе и некоторые весьма значительные и интересные по первоначальному замыслу и материалу. Можно назвать для примера неудачный очерк бакинских документалистов «Ему 150 лет», стандартные, альбомные работы грузинских хроникеров типа «Боржомское ущелье», «Курорты Грузии», «Цхалтубо», фильм ЦСДФ об Уралмашзаводе—«На одном уральском заводе» и другие.

Повысить профессиональную культуру, покончить со схематическими решениями и штампами—без этих, несомненно идущих от чистого сердца призывов, обращаемых друг к другу самими кинодокументалистами, не обходится ни одно творческое совещание, ни одна дискуссия, ни одно обсуждение проблем документального кино в Союзе работников кинематографии, в Министерстве культуры, на киностудиях.

Увы! Вопросы совершенствования художественного мастерства журналистов экрана не перестают быть актуальными, и необходимость их решения диктуется самой жизнью. Нельзя сказать, что качество наших фильмов не улучшается, что призывы остаются только призывами. Но общий уровень профессиональной культуры, авторского, режиссерского, операторского мастерства художника-публициста, острота его глаза, слуха, накал темперамента—все это оставляет желать много лучшего.

Об этом свидетельствуют элементарные профессиональные просчеты во многих фильмах (даже хороших!), из которых порой можно безболезненно изъять сотни метров материала. Часто музыка не отвечает содержанию эпизода или кадра настолько, что это бросается в глаза неискушенному зрителю. Текст «не попадает» на изображение, зрительные кадры смонтированы так небрежно, что они не вяжутся по цвету, и это тоже видно непрофессионалу. Иной раз автор под видом сценария дает студии перечень объектов, и этот канцелярский документ запускается в производство. Для разных фильмов иной оператор из года в год, из месяца в месяц снимает одни и те же площади, улицы, города с одной и той же точки...

Если обобщить основные, самые типичные недостатки в творческом решении документальных фильмов и киножурналов—недостатки профессионализма, мастерства,—то они могут быть сведены к следующему.

Ограниченность режиссерских средств и приемов как при съемке, так и при конструировании материала, а отсюда—инертность монтажа, вялый ритм, перегрузка второстепенными кадрами. Материал «собирается» крайне элементарно—по голой логической схеме. А где же композиция, предусматривающая и сложную многоплановость повествования, и параллельное действие, и неожиданные сопоставления кадров, эпизодов, оригинальное использование слова, музыки, естественных шумов?! Все это не часто встретишь в документальном произведении. Даже такой опытный профессионал, как Е. Учитель, не нашел органической композиции для фильмов «Русский характер» и в особенности «Дочери России»—такого построения, которое сцементировало бы материал и придало художественную цельность этим произведениям о многих человеческих судьбах. К сожалению, в фильме свободно можно поменять местами некоторые новеллы и, как говорилось на одном обсуждении, при демонстрации перепутать коробки с пленкой, от этого общая структура картины не изменилась бы. Конечно, дело не только в режиссуре, многое зависит от литературной основы, от сценария, который—мы подчеркиваем это—только тогда дает режиссеру творческую платформу, когда явления действительности показаны в их развитии. Финальная фаза, голый результат, сам по себе, может быть, поучительный, не может послужить основой для истинного произведения киноискусства. Известно, что В. Г. Белинский рассматривал литературный очерк как «художественное воплощение лиц и событий». Он протестовал против голой фактографии, натурализма и видел в очерке возможность

показать народные массы с «множеством самых противоположных и разнообразных пластов и слоев, бесчисленными оттенками».

Многие создатели документальных фильмов и киноочерков идут по пути самой примитивной фиксации фактов, без творческого их осмысления, и все свои расчеты возлагают на трескучий дикторский текст и музыку.

Именно так, с назойливым, многословным, тривиальным текстом и бравурной музыкой сделаны фильмы «Цветущая Грузия» и «Солнечная Аджария», «Сторона Иркутская» и «С киноаппаратом по тайге и тундре», «На одном уральском заводе», «Высокое звание», «Армения сегодня» и многие другие. Если говорить откровенно, в них вместо сценария—протокольный отчет, вместо режиссуры—механическая склейка кадров.

В связи с этим хочется привести замечательное высказывание выдающегося советского кинорежиссера, автора превосходных документальных кинокартин Александра Петровича Довженко. Придавая большое значение литературному материалу в кино, тексту, диалогу, Довженко считал, что «отсюда отнюдь не следует, что кино должно игнорировать свои, одному ему присущие изобразительные средства... Выступая, как самостоятельное искусство, подобно художественной прозе или поэзии, оно всегда должно стремиться к использованию своей неповторимой, увлекательной и богатой специфики».

Теперь уже, кажется, нет двух мнений о том, что искусство документального фильма—в его максимальной достоверности, правдивом изображении действительности, в обобщении конкретных, наиболее типичных жизненных фактов, явлений и событий, в политической остроте и гражданской страстности. Кинопублицистике противопоказана всяческая фальшь. Неточная, сомнительная интонация, поза, манера, проскользнувшие хотя бы в одном кадре или слове, могут вызвать недоверие зрителя ко всему документальному материалу.

Успех многих фильмов зависит от яркого, содержательного, оригинального изобразительного решения кадров, общей высокой культуры операторского мастерства. В нашей кинопублицистике работает большой и сильный отряд кинооператоров, подлинных журналистов экрана. К ним в особенности применимы слова М. И. Калинина о том, что «журналист—это глаз общественности». И еще какой глаз! Находясь в самой гуще жизни—на заводах и стройках, в колхозах и совхозах, на целинных землях и на дрейфующих льдинах Северного полюса,—оператор повседневно, как настоящий глаз народа, пристально и любовно наблюдает за жизнью, героическими свершениями, беспокойными буднями и творческим ростом страны и ее людей.

Р. Кармен-оператор снимал в Испании, Китае, Вьетнаме, в каракумских песках, во льдах Арктики, на нефтяных камнях бурного Каспия... Украинский оператор А. Ковальчук за время своей работы снял больше тысячи киносюжетов. Вот сколько раз он разговаривал с народом с экрана! Оператор В. Кулаков из Актюбинска только за последние три года проделал на машине сорок шесть тысяч километров, а ставропольский оператор К. Шаповалов проехал по своему краю двести тысяч километров. Для того чтобы проникнуть в глубинные районы Бурятской республики и запечатлеть трудовые будни живущих там людей, оператор М. Дегтярев совершает путешествия на автомобиле, самолете, пароходе, на лодках, лошадях и оленях.

Это обыденные факты, первые пришедшие на память, но они хорошо свидетельствуют о славном, зачастую подвижническом труде операторов кинохроники.

Многие операторы-публицисты обогатили искусство документального фильма незабываемыми репортажными съемками, которые вошли в историческую кинолетопись наших дел и побед.

Однако нельзя не сказать, что при всех известных достижениях операторского искусства в кинопублицистике уровень изобразительного решения выпускаемых фильмов и киноочерков несколько снизился. Творческий почерк операторов (в особенности республиканских студий) как-то нивелировался. Еще можно узнать по творческому почерку съемки таких мастеров, как В. Старошас (Литва), М. Каюмов (Узбекистан), С. Школьников (Таллин), А. Ковальчук (Днепропетровск); ярким своеобразием отмечены последние работы молодых иркутских кинооператоров В. Мишина, А. Белинского, дальневосточников Ф. Фартусова и Е. Кряквина. Вот, пожалуй, и все; съемки остальных мало чем различаются между собой.

Нужно по-настоящему развернуть борьбу за культуру кинорепортажа, за умение создать выразительный человеческий портрет, схватить наиболее характерные детали поведения человека, выбрать интересный ракурс

или точку съемки—словом, за овладение всеми творческими приемами, которые входят в творческую палитру журналиста с киноаппаратом.

Итак, сам собой напрашивается вывод, что успешное решение больших и почетных задач, стоящих перед нашей документальной кинематографией, зависит прежде всего от общего подъема профессионального мастерства всех творческих работников, связавших с этим видом киноискусства свою жизнь и судьбу. Приток свежих сил, рост кинолюбительства, из которого можно черпать новые кадры, помогут обогатить, поднять на новый уровень искусство документального фильма и оперативной кинохроники.

Товарищ Н. С. Хрущев назвал журналистов «подручными партии». Несомненно, что такое определение прямо относится и к журналистам экрана—к тем разведчикам нового, которым наша партия и народ доверили создание документальных картин о всемирно-исторических достижениях советского народа, строящего коммунизм.

А это доверие ко многому обязывает.

Огромные, невиданные по своим масштабам задачи решает в годы семилетки наш народ. В важном партийном документе—постановлении ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях» указывается, что «наша Родина находится на новом мощном подъеме, успешно выполняются задания семилетнего плана, уверенно набираются темпы в экономическом соревновании с капиталистическими странами. Еще более прочным и сильным стал советский социалистический строй, укрепились единство партии и народа, союз рабочих и крестьян, дружба народов нашей страны, товарищеская взаимопомощь и сплоченность всех советских людей. Произошло дальнейшее улучшение благосостояния трудящихся, значительно повысился их общеобразовательный, культурный и политический уровень. Еще выше поднялась творческая активность народных масс в строительстве коммунистического общества».

Документальное кино, как составная часть решающей области идеологической работы—партийной пропаганды, решает большие, ответственные и необычайно интересные задачи.

Искусство образной кинопублицистики должно обрести небывалый размах, широко, оперативно, умело, ярко откликаться на важные факты, события и явления действительности, повысить идейно-художественный уровень фильмов, самых разнообразных по тематике, по жанрам, по творческому почерку их создателей.

Такое искусство будет поднимать советского человека на новые и новые славные дела, свершения, подвиги, новые победы в строительстве коммунизма.

Р. Григорьев

Почему цитируют Александра Ковальчука

«Талант, как земля. Наблюдай жизнь, и она не устанет тебя вознаграждать. Вспахивай свое поле каждый год: каждый гсд оно будет приносить плсды».

Жюль Ренар

Маленький дворик на Артемовской улице в Днепропетровске весь в зелени. В его глубине утопает в цветах домик.

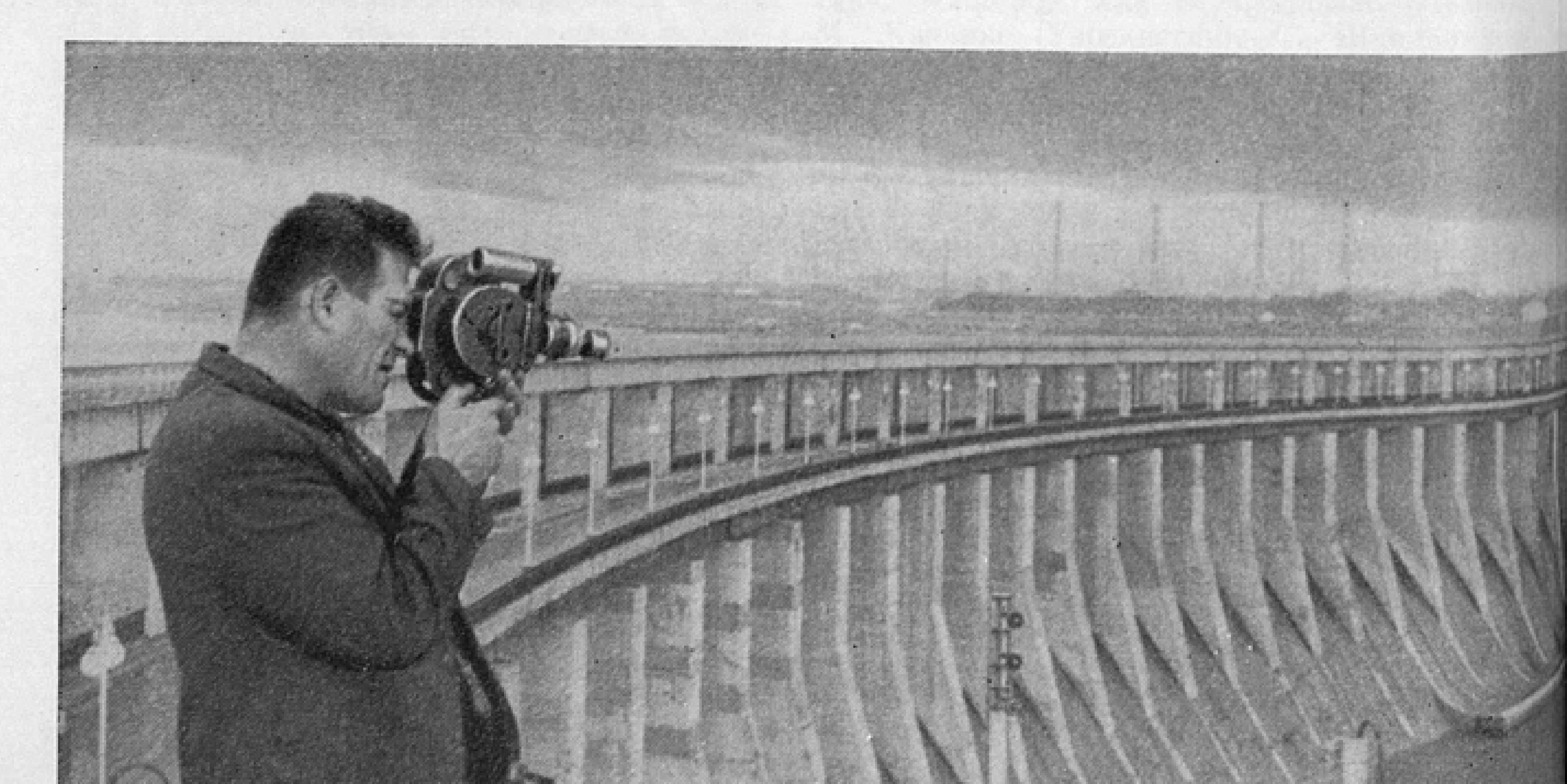
Здесь живет со своей дружной семьей Александр Петрович Ковальчук, известный далеко за пределами родного города как один из выдающихся мастеров советской документальной кинематографии, неугомонный киножурналист и интересный художник. Некоторым может показаться, что все эти громкие эпитеты как-то не подходят к скромной фигуре оператора-корреспондента. Но тем-то и дорог нам Ковальчук, что все его творческие успехи неразрывно связаны именно с повседневной, очень будничной и очень увлекательной работой оператора-корреспондента, влюбленного в свой город, в свою Днепропетровщину, в родную Украину.

Когда-то ученик киномеханика в местном кинотеатре, фотолюбитель, а затем фотокорреспондент областной газеты «Звезда», Александр Ковальчук сам смастерил по имевшимся образцам киносъемочную камеру, и в 1926 году в киевском киножурнале «Маховик» появился его первый сюжет. С тех пор и началась беспокойная жизнь кинохроникера, навсегда сдружившая его с колхозниками и металлургами, учеными и строителями, учителями и рыбаками...

...Пришли вести из Криворожья о новаторском труде Алексея Семиволоса, и вот уже Александр Ковальчук на руднике, в забое. Поздно ночью сообщают по телефону: где-то в Азовском море затерло льдами рыболовецкие баркасы, вышедшие на весенний лов. Утром на их розыски отправляется ледокол—на его борту кинооператор. Гремит первый взрыв на днепровских порогах—и здесь кинооператор. Проходит не так уж много времени, и он фиксирует исторический миг, когда впервые включается рубильник Днепровской гидроэлектростанции имени Ленина.

Но позже, много позже он же снимает развалины Днепровской плотины. Его наполняет одновременно боль и радость. Боль от всего, что он увидел вокруг, на земле, по которой прошел враг. И радость—оттого, что он снова здесь, на этой земле. Суровые испытания войны выпали и на долю Александра

Оператор А. Ковальчук во время съемки



Ковальчука. Фронтовой кинооператор, он несгибаемо их перенес. На всю жизнь запомнил он тот день и час, ту минуту, когда еще в дни войны он снова появился у порога домика на Артемовской, 37 в освобожденном Днепропетровске.

Дом был разрушен, цветы растоптаны...

А сейчас живет и хорошеет город. Кинолетопись Ковальчука хранит два кадра—Днепропетровск, сожженный и разрушенный гитлеровцами, и Днепропетровск наших дней. Жизнь победила смерть!

О торжестве жизни, о счастье созидания в каждом кадре своих съемок рассказывает Ковальчук. За пятнадцать лет, с марта 1944 года по март 1959 года, он снял 800 сюжетов для разных киножурналов. Восемьсот сюжетов! Восемьсот эпизодов советского бытия, трудового героизма, человеческого счастья. Оперативный репортаж о событиях и каждодневный рассказ о буднях. И почти каждый сюжет—отличная, мастерская работа. Кроме того, он активно участвовал в создании фильмов «Донбасс», «Днепрогэс», «Цветущая Украина», «Живи, Украина!»—целой серии киноочерков, страстно воспевающих любимую всеми нами Советскую Украину, раскрывающих сердце ее народа, красоту его жизни, прославляющих его подвиг.

Творчество Александра Ковальчука высоко ценят зрители.

Меня очень взволновало, может быть, несовершенное, но искреннее, сердечное стихотворение рабочего-поэта тов. Накорякова, посвященное оператору-корреспонденту Александру Ковальчуку. Оно было напечатано в газете Днепрогэса. В нем есть такие строки:

Ты не гостем был на Днепрогэсе,
Наш чудесный, наш веселый друг.
С нами был ты и в труде и в песне,
Оператор Саша Ковальчук.

Не каждый год, а чаще, гораздо чаще вспахивает Ковальчук свое поле, и земля щедро вознаграждает его.

●

Информация—сердце кинохроники, и мы отнюдь не хотим принижать ее значение. Честь и слава кинорепортерам, умеющим оперативно снимать лаконичную и в то же время яркую информацию о фактах и событиях окружающей нас действительности. Но как часто даже в маленьком информационном сюжете Ковальчука присутствует не просто искусство репортажа, но творческое видение художника. Когда репортажно зафиксированные куски жизни звучат с могучей силой обобщения, когда мгновенно схваченные черточки, штрихи слагаются в образе, превращаются в художественную картину, мы по праву можем сказать: автор этого репортажа—настоящий художник.

Почерк Ковальчука можно узнать и в фильме и в киножурнале. И не случайно снятый им однажды репортаж цитируется бесконечное количество раз.

Именно такая судьба у эпизодов, снятых А. Ковальчуком (вместе с оператором С. Семеновым) для фильма «Донбасс»: возвращение демобилизованных и восстановление шахт. Эти эпизоды вошли в классику нашего документального кино как исторически достоверные и художественно выразительные киносвидетельства о времени тяжелом, но незабываемо прекрасном.

Мы навсегда запомнили белые мазанки шахтерского поселка, подсолнухи, как бы в приветствии склонившие свои головы, и виднеющуюся в дальнем уголке дворика калитку. Робко, как-то нерешительно открывает ее чья-то рука, и медленно входит во дворик человек в пропыленной гимнастерке, в засаленной пилотке, с вещевым мешком за плечами. Удивительно подробно зафиксированы в памяти нашей и одежда, и походка, и лицо солдата, полное тревоги и ожидания, тоски и радости, а главное, то, что произошло через несколько секунд, когда он дошел до середины дворика... В этот момент его увидели и рванулись к нему (с экрана как будто донесся вырвавшийся из груди крик) жена, дочери, мать... Они разом обняли его, прижались к нему и потом уж безмолвно целовали, гладили лицо, руки, сапоги. Я помню полные слез глаза Бориса Горбатова, когда в маленьком просмотровом зале студии мы впервые смотрели эти кадры. Помню, он сказал тогда: «...какая огромная сила заключена в этих скромных кадрах. Какая образность. Вот он, Победитель, все выдержавший, все перенесший воин—спаситель отечества, и это Родина-мать его встречает, не только его семья...»

Прошло немного времени, и А. Ковальчуку снова довелось встретиться с героями этих фронтовых съемок. Недавние воины начали восстанавливать родные шахты, которые были разрушены, затоплены врагом. Предстояло откачать полмиллиарда кубометров воды—Волгу протяженностью от Горького до Каспия... Вместе с группой шахтеров и инженеров, впервые проникших в затопленную шахту, опустился туда без клети, с помощью простой бадьи и Ковальчук.

И вот мы видим на экране: по горло в воде, иногда пробираясь буквально вплавь, идут по разрушенному штреку вперед и вперед шахтеры. Иногда они исчезают под водой, чтобы найти на дне старые затопленные лебедки, насосы, механизмы. И снова идут вперед, в тусклом свете ручных фонариков, под ежеминутной угрозой обвала прогнивших креплений.

Конечно, вскоре в освобожденный Донбасс пришли машины, чудесная техника, рожденная пяти-



Знатная бетонщица Днепростроя Полинэ Шило

летками. И тогда еще быстрее началось восстановление шахт. Но горняки не стали ждать машин, они в первые же дни смело двинулись в залитые шахты. Этот бессмертный подвиг с большим мастерством запечатлел кинохроникер.

Никогда не забыть лица шахтера, может быть, самого первого из спустившихся в шахту (рядом с ним шел с киноаппаратом Ковальчук). Ненависть к врагу-разрушителю, теплота встречи с любимой шахтой, решительность, глубокая уверенность и в то же время настороженность—все это одновременно «читалось» на лице шахтера. И кажется, даже без общих планов печального донецкого пейзажа, без кадров развалин и покосившихся креплений в штреке, заполненном водой, а только одним лишь портретом этого человека мог рассказать нам кинооператор печальную и величественную повесть о не сдавшейся врагу, вновь рожденной к жизни донецкой земле.

●

В рассказе о человеке, может быть, с наибольшей силой проявляется художественное мастерство Ковальчука, неотрывное от мастерства репортерского, журналистского. Ибо выразительность его портретов, его живых зарисовок достигается не путем инсценировок, а именно благодаря умению улавливать и репортажно передавать настроение, переживания человека, его внутреннее состояние, его характер. Радость вдохновения излучает лицо Петра Лыгуна, старшего горнового домны № 12 Днепродзержинского металлургического завода, члена первой на заводе бригады коммунистического труда, депутата Верховного Совета СССР. Композиция кадра, его свето-тональное решение хорошо служат художественному раскрытию образа героя. Зарево раскаленного металла озаряет лицо доменщика, помогает нам увидеть его глаза, улыбку, сверкающие белизной зубы, почувствовать его уверенность и силу.

А сколько обаяния в портрете Полины Шило, знатной бетонщицы Днепростроя, одной из героинь фильма «Днепрогэс»! И как выразительно переданы в портрете бурильщика Героя Социалистического Труда Ивана Буряка, снятого во время работы в забое, черты подлинной интеллигентности, характеризующие облик нашего советского передового рабочего!

Об этих обычных и замечательных людях Ковальчук рассказал зрителю, конечно, не в одном мгновенно схваченном портретном кадре. Как известно, в отличие от фотопортрета кинопортрет человека, как один из жанров документальной кинематографии, состоит из серии зарисовок, отражающих различные моменты деятельности и психологического состояния героя. Но человеческие лица со всей их многообразной гаммой чувств всегда интересуют Ковальчука независимо от того, работает ли он в данный момент над специальным сюжетом о человеке, то есть кинопортретом, или снимает событие. Вот кадр из событийного сюжета Ковальчука о посещении венгерскими крестьянами Марка Озерного, знаменитого кукурузовода. Запечатлен момент, когда Озерный дарит гостям семена выведенного им нового сорта кукурузы. Как живут, «играют» все лица! Взволнованно благодарит венгерский крестьянин. Кажется, вся щедрость и доброта украинского народа выражены в лице колхозника-новатора.

Романтика и поэзия человеческой жизни могут служить ключом к раскрытию больших тем и идей. В фильме «Живи, Украина!» режиссер М. Юдин и сценарист М. Стельмах рассказ о строительстве Каховской ГЭС переплетают с биографией маленькой жительницы Новой Каховки Ганны Симерченко.

Когда родилась Ганна, сюда пришли первые строители. Когда ей исполнился год, здесь уже высились первые сооружения. Росла девочка... Вместе с нею поднимались грандиозные стены плотины. В свою третью весну девочка увидела море. Его создали люди, среди них был ее отец.

В пятую весну коллектив строителей рапортовал партии, народу: Каховская ГЭС дала стране первый ток.

Оригинальный сценарно-публицистический замысел прекрасно реализован оператором. Одинаково удачно снял он и девочку и строительство—от пер-

вого ковша земли, вынутой отцом Ганны, до строгих линий турбинного зала и безбрежных просторов Каховского моря. Сквозь призму судьбы девочки с каким-то особенным волнением воспринимается рассказ о Каховской ГЭС: ведь это для них, для будущего наших детей мы преобразовываем, украшаем советскую землю.

Мы уверены, что Александр Ковальчук еще не раз вернется к съемкам Ганны Симерченко. И хочется увидеть на экране и Ганну-школьницу, Ганну-студентку, а может быть, и мать. Ведь Ковальчук любит наблюдать с кинокамерой жизнь своего современника, и это всегда приносит чудесные плоды, доставляет огромную творческую радость оператору. В психологии одного человека может быть передана психология народа, в его поступках—дела народа. Вот почему длительное кинонаблюдение за жизненным путем одного человека помогает передать биение сердца эпохи, зримо раскрыть ведущие черты нашего времени.

Почти пятнадцать лет с малыми и большими перерывами встречается Александр Ковальчук с одним из своих героев—Болеславом Даниловичем. За эти годы в яркой серии его съемок запечатлена интересная, кипучая, большая жизнь одного из наших современников.

1944 год. Болеслав Данилович, молодой инженер, только что прибыл на восстановление Днепрогэса (фото 1). Вместе с товарищами задумчиво обозревает он скорбную панораму: предстоит большой, нелегкий труд, много испытаний.

Ковальчук был свидетелем одного из таких испытаний. В дни второго рождения плотины ее прорвала вода, появилась течь. Инженер Данилович лично участвовал в закрытии донных отверстий, проявив в этот опасный момент находчивость, смелость инженерной мысли, за что был представлен к Сталинской премии.

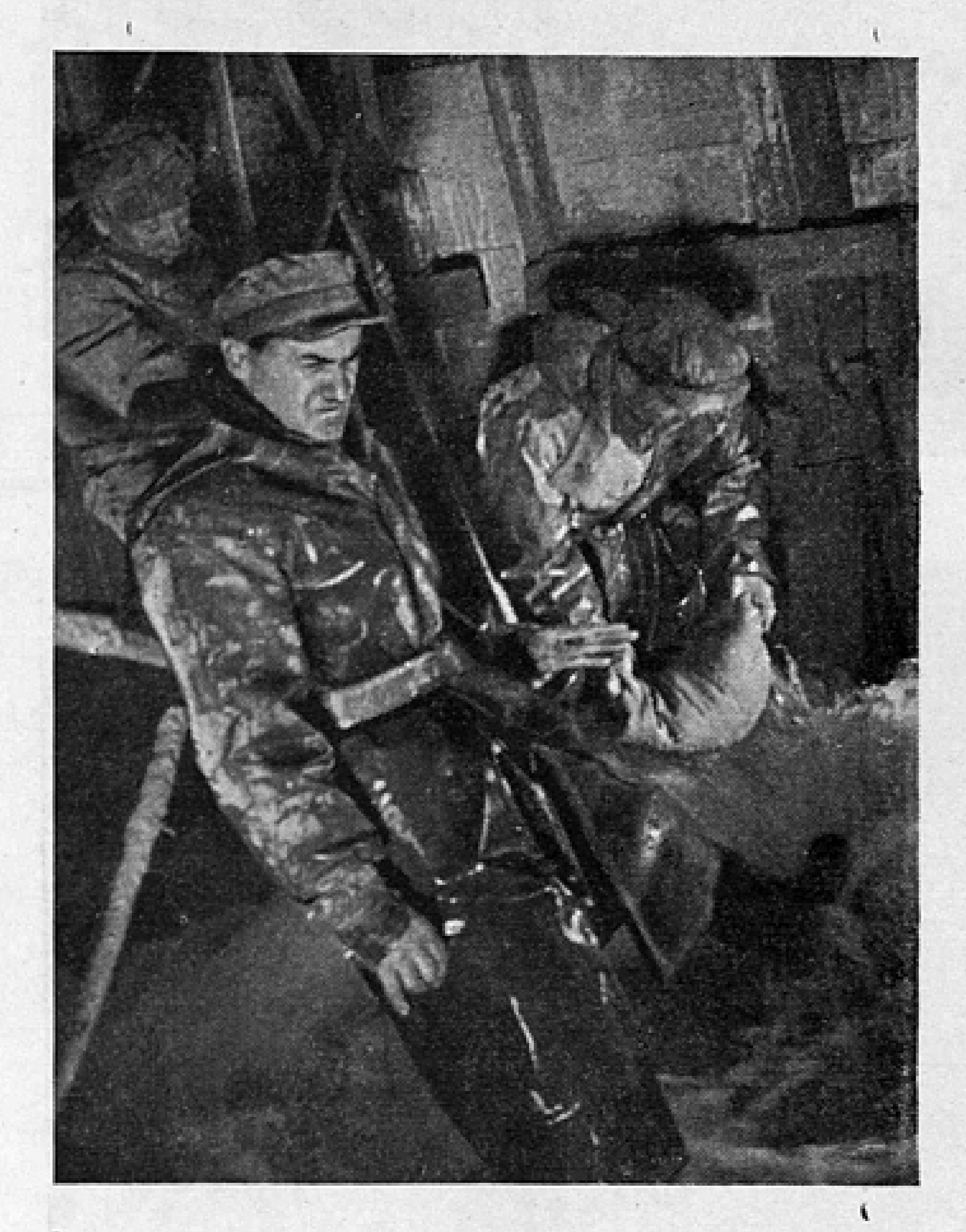
В кадре из фильма «Днепрогэс» (2)—один из самых острых, напряженных моментов борьбы со стихией. Полна экспрессии и в то же время собранности фигура инженера. Очень помогает передать характер момента наклонная композиция кадра. Привязанный канатом, Данилович пробрался вплотную к центру аварии и направляет своих бойцов, укладывающих мешки с песком. Лицо отражает напряженное движение мысли. Фактура бурлящей воды подчеркивает динамику и драматизм события.

... И новые задачи. Данилович теперь главный инженер участка левого берега (3). Снова думы, думы о предстоящем...

...И улыбка—в момент пропуска первого парохода после открытия шлюза (4). Мы не видим ни парохода, ни шлюза, но они как бы присутствуют в кадре—в глазах, в улыбке Даниловича и его друзей.



1



2

3





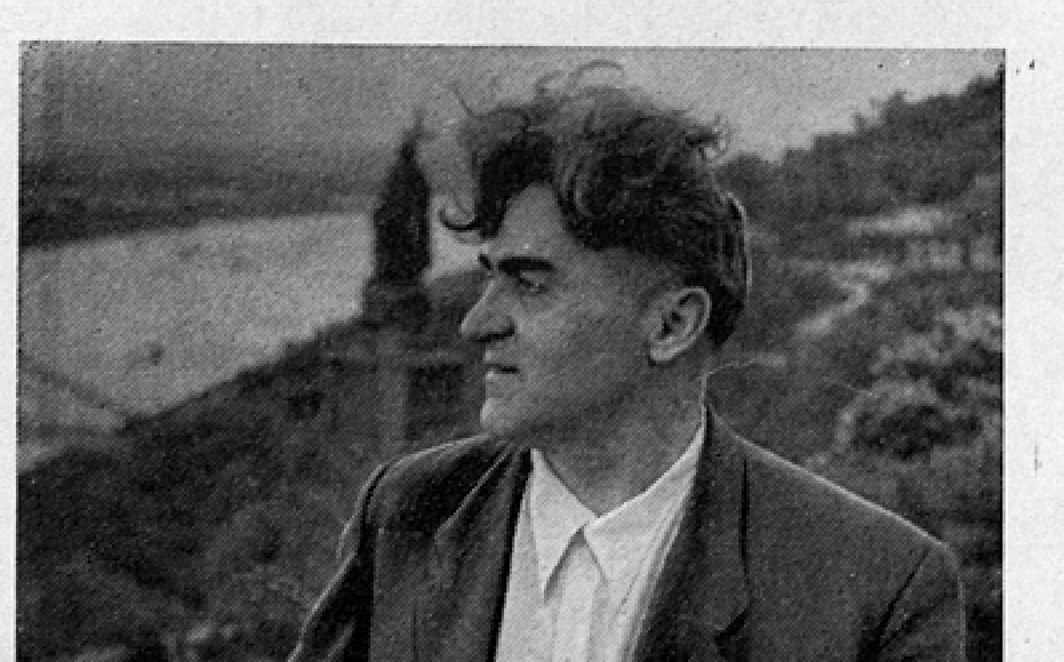
4



5



6
7



...И другая улыбка на возмужалом лице инженера, теперь уже работающего на Каховской ГЭС (5). После окончания восстановления Днепрогэса оператор потерял из виду Даниловича, который оказался на площадках Новосибирской ГЭС. Но развернулась стройка в Каховке, и Данилович вернулся на Украину. Он главный инженер и начальник Гидроспецстроя на строительстве Каховской ГЭС.

И снова заботы, мысли о предстоящих трудностях. Каховская ГЭС построена, и сейчас мы видим Даниловича на строительной площадке Днепродзержинской ГЭС (6). Здесь еще пустырь. Но быстро проходят годы, вот уже...

...И здесь вырисовываются контуры шлюзов, плотины, с каждым днем жизни стройки связаны кипучие будни Даниловича.

...Закончен отдых, и снова—заботы и радость творческого труда (7). Пройден большой путь, пришли и огромный опыт и закалка, с гражданской зрелостью соединяется ставшая нормой дерзновенность инженерной мысли. Теперь Данилович работает в Киеве, в Госстрое, и, может быть, видятся ему в этот миг с Владимирской горки огни новых ГЭС, светлые кварталы новых городов.

На каких строительных площадках произойдут новые встречи оператора со своим героем?

А встретятся они обязательно. Так уж сложилось, что дружба со многими из героев съемок стала составной частью творческой жизни оператора.

«Мы дружим, и поэтому я вижу не только внешние изменения в облике моих героев,—рассказывает Ковальчук.—Мне как бы известны их мысли, их мечты, их внутренний сокровенный мир». Такая дружба помогает лучше знать жизнь, показывать ее в динамике, в борьбе, в поисках...

В колхозе имени Чкалова семнадцать человек были удостоены звания Героев Социалистического Труда. И оказалось, что Ковальчук в с е х их знал и снимал еще до появления указа о высокой награде.

Марка Осиповича Озерного Ковальчук впервые снимал, когда тот не был еще популярен. По съемкам Ковальчука можно проследить летопись его жизни.

Из съемок Ковальчука можно сложить и кинобиографию Алексея Ильича Семиволоса, освещающую весь его путь от рядового горняка до руководителя крупнейшего южнообогатительного комбината.

В повседневном соприкосновении с жизнью и ее творцами оттачивается мастерство Ковальчука, идейно-художественное качество его репортажа, лаконичных сюжетов для киножурналов, маленьких очерков и эпизодов в больших фильмах.

Одна из важных черточек почерка Ковальчука — любовь к выразительным деталям, к подробностям, которые оператор зорко высматривает и находит благодаря своей неуемной жадности к жизни.

В фильме «Живи, Украина!» рассказано о днепропетровском разметчике-новаторе Федоре Петриченко. Мы узнаем, что он размечал металлоконструкции первой в мире цельносварной домны, Дворца культуры в Варшаве, Аньшаньского металлургического комбината в Китае... Мы видим его выступающим перед большой аудиторией, у сложного чертежа, видим склоненным над универсальным разметочным столом собственной конструкции. Но по-настоящему раскрывается перед нами своеобразие образа Петриченко только после появления на экране детали: старой, видавшей виды полевой сумки, с которой радист бомбардировочной авиации Петриченко не расставался на фронте все годы войны. Сейчас полевая сумка мирно висит на стене уютной квартиры, обычно с ней сын ходит в школу. А оказывается, что именно в этой сумке долгое время в дни боевых походов хранились измятые листочки чертежей нового разметочного стола, мысль о котором родилась у Петриченко еще на фронте. Агафья Тихоновна — жена разметчика (вот она по-хозяйски суетится у стола) в войну была оружейником самолета и хорошо помнит, как Федор в перерывах между боевыми вылетами забирался под крыло бомбардировщика и все чертил и чертил. И вот его замысел осуществлен — разметочный стол Петриченко помог повысить производительность труда, и ныне по его методу работают разметчики Украины, Урала, Комсомольска-на-Амуре.

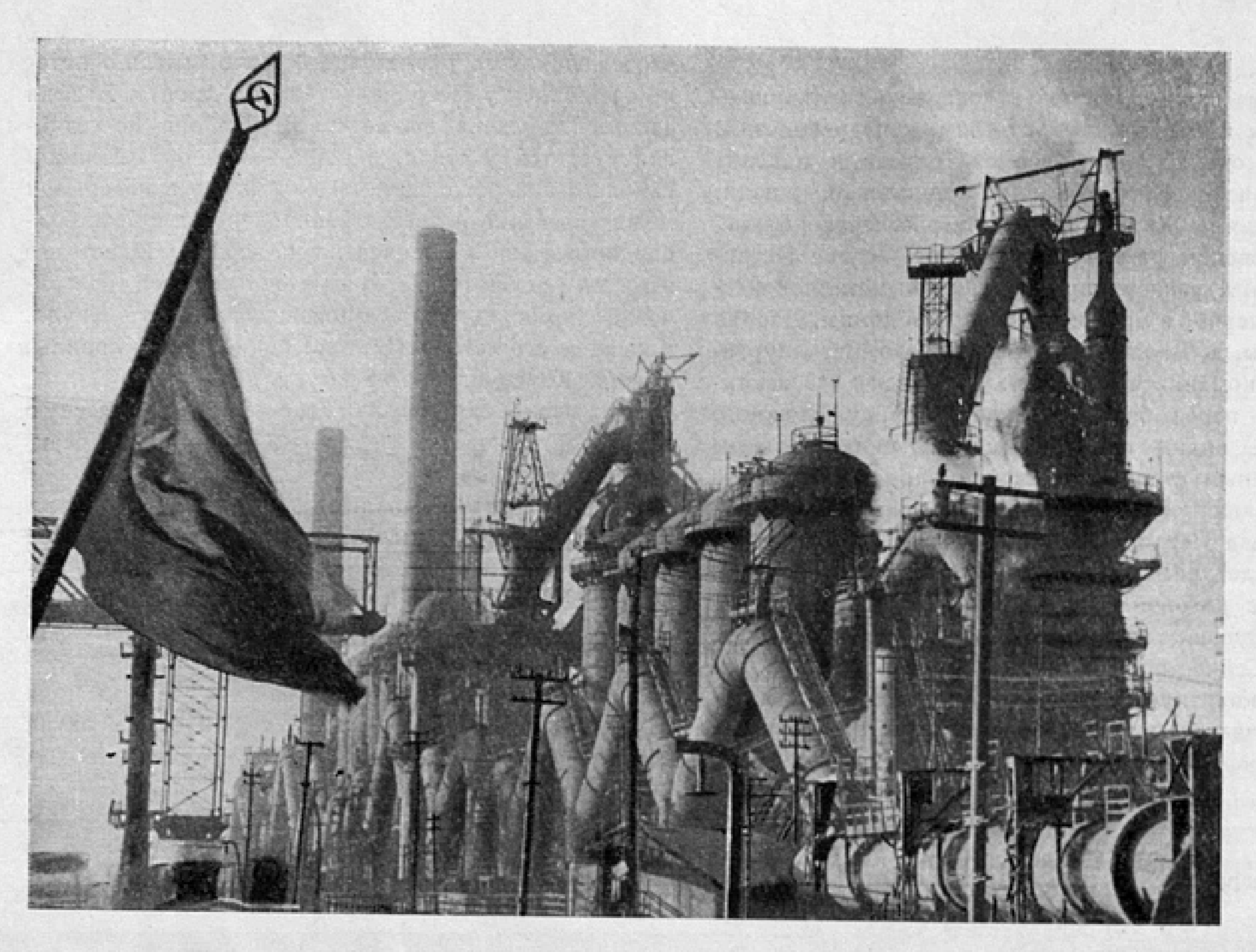
Так маленькая деталь поведала нам чудесную повесть о человеческой мечте, пронесенной через суровые военные годы.

Без подробностей жизни, пожалуй, не может быть журналистики, нет и кинохроники в ее высшей форме — образной публицистики. И, только показывая подробности жизни, киножурналист сможет уйти от «лобовой» фиксации факта, проникнуть в сущность явлений, которые он отражает.

Полон такими подробностями сюжет Ковальчука о бригаде коммунистического труда Петра Лыгуна («Новости дня», 1958, № 50). Мы видим молодых

Днепродзержинск. Доменный цех завода имени Дзержинского





Днепропетровск. Доменный цех завода имени Петровского

доменщиков не только в труде, не только у доменной печи, где они «борются за каждую сверхплановую тонну металла»*. Этим эпизодом завершается сюжет, но борьба за каждую тонну металла начинается гораздо раньше, и это убедительно показывает оператор. Ведь члены бригады дали слово и трудиться и жить по-коммунистически. И в слитности труда и быта рождается новый стиль человеческих отношений, так хорошо раскрытый в центральном эпизоде сюжета. Доменщики завода имени Дзержинского своими силами строят дом. И вот чтобы мастер Василий Пильтяй поскорее справил новоселье, помочь ему в выходной день пришли все его друзья по бригаде Лыгуна. Один налаживает ванную, другой красит оконные рамы, двери, третий отделывает детскую комнату—в бригаде все помогают друг другу. На этот стержень «нанизан» весь остальной материал сюжета: занятия в техникуме и школе рабочей молодежи, беседы с пионерами и школьниками и т. п. И когда в конце мы встречаемся с нашими знакомыми у доменной печи, нам уже раскрыт их благородный облик, раскрыт множеством наблюденных подробностей, которые убеждают нас в том, что вот эти юноши, ведущие сейчас плавку металла, по праву называют себя бригадой коммунистического труда.

Конечно, не все съемки Ковальчука равноценны. бывают и неудачи, не каждый замысел удается реализовать. Но в его творчестве радует стремление все лучше и совершеннее владеть техникой съемки, применять многообразие приемов, пользоваться всем богатством красок для подлинно художественного отражения жизни.

Большое место в творчестве Ковальчука занимает показ индустрии, и прежде всего металлургии. В цехах заводов-великанов Днепропетровска, Запорожья, Криворожья, у домен и прокатных станов он чувствует себя в родной стихии. И просто дух захватывает от многих снятых им кадров, решенных, мы бы сказали, в плане динамичной монументальности. Добиваясь объемности, стереоскопичности фотографии, умея передать пространство «в глубину», он благодаря этому создает правдивые кадры—картины величия индустриальной мощи страны, строящей коммунизм.

* Кадры этого сюжета были опубликованы на стр. 3 обложки журнала «Искусство кино» № 3 за 1959 год.

Гимном замечательной технике, созданной советскими людьми, звучит сюжет о новом блюминге на Криворожстали, оснащенном великолепным отечественным оборудованием. Вот валки обжимают слиток, уменьшая его размеры для дальнейшей обработки. И, не успев остыть, он попадает в другой прокатный стан, где превращается в стальную заготовку. Строгие, уходящие в далекую перспективу линии прокатного стана, четкий рисунок пульта управления, послушное движение слитка, серебряное сверкание металла—для всего этого оператор находит яркое, сочное изобразительное решение. А вот только один кадр из сюжета, запечатлевшего момент, когда 12-я печь доменного цеха завода имени Дзержинского выдает чугун. Где-то в глубине цеха идет раскаленный поток, там подлинное царство металла. Удачно вкомпонованы в план люди. Мы видим силуэт рабочего слева и вторую фигуру справа. Они сняты со спины, и все же нам передается спокойная уверенность этих людей, мастеров своего дела, смелых и ловких властелинов огненных потоков.

Ковальчук не любит диапозитивной статики. Вот натурные съемки доменного цеха завода имени Петровского. На первом плане знамя, развеваемое ветром. И это трепещущее знамя и дымки, виднеющиеся над домнами, придают динамику этому, казалось бы, неподвижному видовому кадру.

Многие съемки Ковальчука, посвященные индустрии, вызывают волнующие, поэтические чувства. Есть своя поэзия и в спокойном величии снятого с самолета общего вида Днепродзержинского коксового завода, за которым раскрываются необозримые степные просторы Украины, несет свои воды седой Днепр, пересекаемый (уже в другом кадре) энергичной линией плотины Днепрогэса; и совсем уж поэтичен волшебно-феерический вид доменного цеха завода имени Дзержинского ночью, в огнях, отражающихся в воде. Индустрия и родной Днепр в съемках Ковальчука неразрывны, и это рождает своеобразную графическую композицию и светотональность кадров Ковальчука. Но он умеет почувствовать, передать и обаяние просто вечернего, тихого Днепра, когда колхозные рыбаки выходят на лов, и вот уж их лодка пересекает лунную дорожку.

Днепровский пейзаж, да и вообще пейзаж у Ковальчука не безлюден. Везде на реке кипит жизнь. Вот на водной станции готовы к прыжку молодые спортсмены. Сильных, крепких, их наверняка встречал и снимал оператор в цехах заводов, у прокатных станов. Так же как и тех, кто отдыхает сейчас в прибрежном заводском санатории или безмятежно любуется Каховским морем.

●

К счастью, А. Ковальчука не покидает чувство неудовлетворенности, сознание того, что еще не сделано что-то важное, большое, нужное народу, зрителю. Приходит он к зрителям за советом.

И жители Днепропетровска—рабочие и педагоги, бухгалтеры и студенты, научные работники и домашние хозяйки—нередко получают такие пригласительные билеты:

«Исполком Днепропетровского городского Совета депутатов трудящихся приглашает Вас принять участие в просмотре и обсуждении киножурнала «Радянська Украина» и хроникально-документальных кинофильмов, выпущенных Украинской студией кинохроники».

На этих обсуждениях ведутся стенограммы. Много в них полезного, поучительного для киноработников. Мы познакомились с одной из таких стенограмм.

Выступило 12 ораторов. О многом говорили они. Подчеркнули, что в сюжетах слабо отражаются революционные традиции Днепропетровска. Что есть в городе не только тяжелая индустрия, но и легкая промышленность, и об этом оператор не должен забывать. Мало сюжетов, воспитывающих трудовые навыки у детей. Не нашла достойного отражения народная художественная самодеятельность. Нужно показать активистов содействия милиции, они приносят большую пользу, и это дело следует пропагандировать.

Так в блокноте оператора появляются новые темы, новые мысли...

Единодушному обстрелу был подвергнут дробный, калейдоскопический монтаж отдельных журналов и очерков. «На некоторых моментах надо задержаться. Они так быстро проходят, что не успеваешь ничего рассмотреть».

Зрители предъявили претензию к городским организациям: «...почему у нас до сих пор нет специального театра кинохроники? Надо быстрее создать его, открыть залы кинохроники и в центре и на окраинах Днепропетровска».

●

Большое и нужное дело делают Александр Ковальчук и его товарищи по профессии, живущие в разных концах нашей необъятной Родины. И радостно думать о том, как многообразен большой мир советского киноискусства, неразрывно связанного со своим народом. Пульс кипучей творческой жизни одинаково бьется и на шумной студии в Москве или Киеве, и на тихой зеленой улице Днепропетровска, где находится один из корреспондентских пунктов кинохроники.

Олег Писаржевский

По следам событий или в глубь проблем?

Начну с утверждения: научный кинематограф решительно повернулся лицом к киноочерку.

Установить, когда начался этот поворот, столь же трудно, как и провести границы между родственными жанрами.

Первые шаги научного кино в сторону очерка были несмелы. Оснований для осторожной опасливости было более чем достаточно. Тут же рядом в полную силу работал великолепно слаженный коллектив квалифицированных документалистов с его бурной историей и славными достижениями в настоящем.

Новаторские экспериментальные работы мастеров-документалистов обогатили выразительные средства документального кино. Постепенно отрабатывались жанры кинорепортажа, киноочерка, кинообозрения...

Научное же кино долгое время развивалось где-то в стороне от этих шумных большаков. Оно не чуралось острых жизненных проблем— отнюдь нет! Оно охотно ввязывалось в идейную борьбу и в свое время сыграло существенную роль в формировании материалистического мировоззрения нескольких поколений советских людей—в частности, серией отличных картин, посвященных пропаганде павловского учения. Но научному кинематографу не удавалось перешагнуть через грань культурного просветительства (задача, далеко не второстепенная, а в свете решений Центрального Комитета о пропаганде марксизма-ленинизма приобретающая особую злободневность) и академической популяризации. Сюда примыкало могучее крыло чисто учебной кинематографии, традиции и влияние которой до сих пор еще в значительной степени определяют общий стиль работы научно-популярных студий.

Однако роль самой науки во всей жизни общества возрастала настолько стремительно, проблемы науки столь органично слились с повседневными интересами самого широкого круга зрителей, что сдвиги не могли не произойти. И они действительно произошли, хотя обозначились не сразу.

Вряд ли можно оспорить исключительную роль, которую в этом важном процессе воспитания у режиссеров научного кино вкуса к публицистике сыграла кинопериодика. Журналы «Наука и техника», «Новости сельского хозяйства», «На стальных магистралях», «Голубые дороги» при всей неравномерности их качества со всеми своими взлетами к остросюжетной новелле и падениями в болото нуднейшего дидактизма по-новому ориентировали творческое мышление режиссеров, будь то авторы отдельных эпизодов или режиссеры-компоновщики законченных выпусков. Журналы воспитывали неуклонно установку «на зрителя», которой дотоле остро не хватало научному кино. Ведь преобладающая его продукция — заказные и учебные фильмы — предполагала наличие спокойного, «организованного спроса», была рассчитана на зрителя, подготовленного к восприятию картин и дополнительно вразумляемого лекционным сопровождением. Статичная иллюстративность в таких картинах не только не осуждалась, но, наоборот, расценивалась как непререкаемое достоинство. Научной кинопублицистике на первых порах трудно было освободиться от пут этой «объяснительской традиции».

Преимущества, которыми владели до поры до времени на этой почве документалисты, легко проследить на сопоставлении однотипных по замыслу и по плану картин, посвященных одной и той же теме—электрификации

страны. Мы имеем в виду созданную документалистами киноэпопею «От Волхова к Ангаре» и по той же, по существу, исторической схеме построенный «Рассказ о великом плане». Смелый исторический экскурс, вполне оправданный публицистическим заданием, масштабность отдельных эпизодов, определяемая пафосным строем всей вещи, динамическое развитие повествования, подкрепляемое искристым и звучным текстом,—с этим хорошо отточенным оружием кинопублицистики вышли на экран документалисты. Научный кинематограф выступил в этой теме, может быть, более основательно, но и в значительной степени более тяжеловесно. Авторы картины «Рассказ о великом плане» наступали с привычных им рубежей познавательности. Немалую долю метража они отвели показу разнообразных применений электричества в технике и в обыденной жизни, но для выражения существа проблемы электрификации они избрали обычные средства документального кино — средства непритязательно поверхностного кинорепортажа, и оказалось, что научные доспехи не только не помогли в решении их «боевой» задачи, но, наоборот, отягчили ее. Тяжелая артиллерия познавательности не успела сделать ни одного выстрела, а малоподвижные орудия эти затруднили маневр. Документалисты вышли из этого состязания с явным преобладанием качества.

Но именно в кинопериодике проявились первые признаки намечающегося перелома. Здесь неуместно прямое сопоставление. Журнал «Новости дня» имеет свое особое лицо. Обилие эпизодов, их быстрая смена, даже известная калейдоскопичность сюжетов — все это не пороки полюбившейся зрителю киногазеты, а скорее ее достоинства. Зритель никогда не посетует ни на обилие материала, ни на быструю смену кадров. При прочих разных условиях его признательность вызовут, разумеется, те кадры, в которых проявится и острота зрения кинорепортера, и его умение уловить какие-то главные, определяющие, наиболее характерные, по возможности типические черты явления. За последнее время журнал «Новости дня» ощутимо вырос, но столь же ощутимо стал набирать темпы и его дружественный «соперник». Разумеется, мы можем здесь говорить о соперничестве лишь очень условно — лишь в плане борьбы за высокое качество в рамках совершенно своеобразных жанров, борьбы за объективное внимание и признательность кинозрителя. Этим «соперником» оказался журнал «Наука и техника».

Казалось бы, условия «соревнования» для него не выгодны: более медлительный темп повествования, относительная затянутость немногочисленных эпизодов... Почему же отдельные номера этого журнала смотрятся с захватывающим интересом?

Очевидно, в них проявилось (и это подтверждается дальнейшим анализом) какое-то новое качество. К остроте документальности прибавилось раскрытие сущности явления. Думается, что эта особенность научно-документальной хроники будет все в большей степени определять ее успех у зрителя. Он все реже довольствуется описанием события, все чаще требует раскрытия его внутренних пружин, его глубинного содержания.

Именно на этой основе и вырос новый жанр киноочерка, в развитии которого Московская студия научно-популярных фильмов в 1959 году достигла известных успехов.

Случайны ли эти удачи?

Для того чтобы ответить на этот немаловажный вопрос, обратимся к двум небольшим фильмам. Один из них —«Завод без цехов» (сценарий М. Либера, режиссер-постановщик Д. Варламов). Действие происходит на Московском заводе светотехнических изделий. Пересказать содержание фильма — это значит повторить бесчисленные передовые, корреспонденции и заметки, посвященные поискам более экономных и более соответствующих технологии автоматизируемого производственного процесса форм организации заводского управления этим процессом. Как решить эту трудную тему? Что здесь может выручить? Как уйти от постылой разновидности телевизионного монолога директора или главного инженера, ведущего из своего кабинета (вариант — с трибуны собрания) речь о многообещающих переменах в заводской жизни, а затем — от неизбежной панорамы по новым цехам, по опустевшим комнатам заводоуправления под унылую дикторскую скороговорку? Как избежать диаграммы, оживленной элементарными приемами мультипликации?

Но именно здесь-то и вступает в действие хорошо проверенный и отработанный (и всегда свежий в своеобразной режиссерской трактовке) прием познавательного кинематографа. На первый план выдвигаются не формулировка самой проблемы и не конечные результаты ее решения. Содержанием картины становятся научные искания, то

есть, иначе говоря, тема решается средствами научно-художественного очерка. Авторов фильма нисколько не страшит обыденность завязки: заводские будни... Наоборот, подчеркнутая реалистичность обстановки позволяет зрителям полнее ощутить степень неудовлетворенности прежним положением — той неудовлетворенности, которая толкала героев картины — коллектив завода светотехнических изделий и его партийную организацию, как инициатора всех последующих перемен,— на поиски нового. Перемены совершаются на глазах у зрителя. Он следит за ними с нарастающим интересом. Его приводит к конечному выводу неумолимая логика фактов, но выраженная не в мертвом, статичном утверждении, а в динамическом раскрытии методами познавательного кинематографа, приобретающего на этом, новом для него материале особую убеждающую силу.

Разумеется, коротенький фильм не может научить новым методам организации производства; да он на это и не претендует. Но он в состоянии внушить зрителю стремление искать эти новые формы, а в этом, в сущности, и состоит пропагандистская задача, поставленная перед собой авторами фильма и студией.

Столь же прямолинеен и, казалось бы, безнадежен с точки зрения внутренней интриги, способной захватить зрителя, фильм «Минуты, которые надо беречь» (сценарист М. Либер, режиссер Н. Степанов). Казалось бы, здесь все на поверхности — тема исчерпана самим заглавием. Но это только кажется. Тривиальная на первый взгляд идея на самом деле имеет глубокие научные корни. Они уходят в далеко не легкое для восприятия, но весьма важное с теоретической и практической стороны представление о соотношении так называемого «машинного» и «вспомогательного» времени. О том, насколько существенны эти представления, свидетельствуют ошибки, допущенные в прошлом и в заводской практике, а вслед за этим и в очерковой литературе и в документальном кино, когда на щит поднимались изолированные достижения скоростников. Требовавшие больших затрат и не поддержанные всем фронтом механизации, они давали ничтожный реальный эффект и во многих случаях компрометировали искания передовиков производства. В этом маленьком фильме все поставлено на свои места: наглядно и последовательно раскрыто огромное значение существующих обычно в скрытом виде и неиспользуемых резервов «вспомогательного» времени. Такие резервы, как это было с особой силой подчеркнуто в решениях июньского (1959 года) Пленума ЦК КПСС, имеются повсеместно, и, следовательно, сама проблема является универсальной. Хотя речь идет в данном случае о заводе «Динамо» и, еще более локально, о производстве троллейбусных моторов, но раскрытие на этом примере важнейшего принципа автоматизации в равной степени способно обогатить и машиностроителя, и транспортника, и радиотехника, и колхозника. «Глубокая вспашка», которая здесь осуществлена средствами научно-популярного кинематографа, обещает богатую прибавку «урожая» зрительского внимания.

Оба приведенных примера показывают, что в применении к актуальным проблемам промышленности и экономики хорошо известные приемы научной популяризации приобретают новаторское звучание. Это новаторство особенно отчетливо проявилось в картине «Секрет НСЕ» (сценарий И. Болгарина, режиссер С. Райтбурт). Об этой несомненной творческой удаче уже говорилось на страницах журнала «Искусство кино», поэтому мы подчеркнем здесь лишь ее полемическую сторону.

Как известно, в центре фильма — история одного изобретения, решившего задачу, над которой безуспешно работали специалисты разных стран. В фильме есть фигура рассказчика — автора изобретения, талантливого искателя, слесаря Московского завода счетно-аналитических машин Бориса Егорова. Шаг за шагом он восстанавливает историю изобретения, и вот именно этот-то прием и вызвал бурю протестов со стороны документалистов на одном из общественных обсуждений этого фильма.

«Помилуйте!— заявляли они.— Научно-популярный кинематограф пользуется «запрещенным приемом»— реконструкцией факта. Это именно то, с чем мы боремся, как с фальсификацией, обманом зрителя». Мы сразу же можем остудить пыл критиков, ответив им: «И хорошо делаете!» Да, здесь нет места спорам: коль скоро речь идет о документальном свидетельстве, оно должно быть именно свидетельством. Аромат действительности должен быть подлинным, а не сфабрикованным в кулуарах студии и на игровой площадке. Но ведь в данном случае речь идет совсем о другом. Фактом является изобретение; восстанавливая его историю, авторы киноочерка не предлагают зрителю подделок, а совершают

открытие! Они уводят зрителя в лабораторию творческой мысли и восстанавливают не внешние обстоятельства, а прослеживают путь идеи. Они пользуются для этого и сравнением и метафорой. Они показывают реальную обстановку, в которой рождалась идея. Но центром, осью фильма являются не звенья внешних событий, а глубинное течение познавательного процесса. Научно-художественный очерк и здесь вступает в свои несомненные, неотъемлемые права —и побеждает! Это не могут не признать даже самые пламенные спорщики. Единственно, что им остается,—это утверждать, что добро было совершено «не с той молитвой».

Констатируя небезуспешность вторжения научного кино в область документальной кинематографии, иначе говоря, выход его на просторы кинопублицистики, мы должны отдать себе отчет в том, какие же основные факторы обусловили эту удачу. До сих пор для обозначения специфики научного кино, которая столь плодотворно проявила себя на новом материале, мы употребляли достаточно туманное выражение, говоря о «приеме раскрытия» познавательной сути явления. Надо сразу же оговориться, что мы имеем в виду не режиссерский прием и отнюдь не формальный признак жанра. Раскрытие глубины научного содержания темы в каждом конкретном случае своеобразно решается сценарием фильма. Вот она, основа успеха.

Сценарий! Научное кино располагает сейчас не очень многочисленными, но квалифицированными кадрами своих собственных сценаристов, хорошо понимающих специфику научного кинематографа. И любой из рассмотренных нами фильмов не мог быть создан по сценарию, являющемуся, как это часто бывает, лишь поводом для съемок с последующим монтажом «под дикторский текст».

И если мы попытаемся проанализировать недочеты неплохих в целом фильмов «Контролеры-невидимки» (режиссер Д. Антонов) и «Огни Москвы» (режиссер П. Петрова), мы легко убедимся, что это прежде всего недостатки сценария.

Фильм «Контролеры-невидимки», показывающий одну из областей использования атомной энергии в мирных целях — для технического контроля в промышленности,— начинается яркой и впечатляющей сценой: в противоречии с элементарным здравым смыслом контролеры, проверяющие качество металлической обшивки судов в сухом доке, продырявливают насквозь стенки корабля. Отсюда авторы фильма переходят к рассказу о способах так называемого «неразрушающего контроля» и показывают один из его наиболее эффективных методов — контроль с помощью радиоактивных изотопов. Совершив интересную экскурсию в «горячую лабораторию», где изготовляются радиоактивные изотопы, и показав эти изотопы в действии, авторы возвращаются в док и рассказывают, как эти «невидимые контролеры» позволяют избавиться от дикого способа разрушения борта судна во имя его сохранения. Элементарное чутье драматурга должно было подсказать автору сценария Э. Двинскому, что именно здесь фильм кончается. Однако после того как выдвинутая в завязке сценария тема полностью исчерпала себя, для зрителя еще на целую часть тянется унылый перечень разнообразных применений радиоактивных изотопов, который выглядит необязательным придеском.

Примерно такой же просчет лишает драматургической цельности яркий и праздничный фильм «Огни Москвы». Сценарист А. Вольфсон потерял драматический ключ вещи и, неоправданно задержав концовку, превратил изящную новеллу в затянувшееся обозрение.

Тем более опасна недооценка определяющей роли сценария в научном кино, присущая еще многим кинематографистам и, к сожалению, подчас поддерживаемая в широкой печати. Нам приходилось, например, с глубоким недоумением встречать рецензии на картину Московской студии научно-популярных фильмов «Атомный флагман», в которых начисто отсутствовало упоминание автора сценария писателя Бориса Агапова. В одной из крупных газет появилась даже «рецензия», представлявшая собой беседу с... директором картины, причем существо его творческих высказываний ограничилось восхвалением высоких достоинств оператора.

Мы хорошо знаем неторопливый почерк обстоятельного научного документалиста режиссера Д. Боголепова. И новая картина порадовала нас прежде всего тем, что его умение остановить внимание зрителя на важной детали, хорошо и многопланно показать изображаемые технические объекты обогатилось легким и непринужденно стремительным рассказом об эпохальном значении самого события — создании первого в мире атомного корабля и о поражающих воображение особенностях его внутреннего устройства.

Обратившись к сценарию картины, не трудно убедиться, что не только общая ее композиция, но и такой любопытный новый прием, как замена утомительной однообразной мультипликации «рисующим диктором», исходит именно от сценария.

Б. Агапов не поленился в самом тексте сценария настойчиво подчеркивать — настаивать — на общем характере и стиле рисунка: решительном и быстром.

«Важно,— писал он,— чтобы художник принял как основное, что мы отнюдь не снимаем процесс рисования, что эти кадры никак не могут напоминать рабочий момент мультипликационной съемки. Гораздо больше это должно быть похоже на жестикуляцию руки актера, который исполняет роль инженера, объясняющего свое изобретение. Все движения карандаша должны быть стремительны. По возможности все должно выполняться одним росчерком».

Столь же скрупулезно продумано в сценарии и задание композитору.

«Звук, в котором угадывалась сосредоточенная настороженность, чувствовалось созерцание гигантских пространств — холодных, стеклянно-чистых, далеких от всего человечного, теплого и живого,— теперь почти замирает,— пишет Б. Агапов.— Остается только падение серебряных ударов на фоне длящихся переходов высокой, как северное сияние, ноты. На этой почти беззвучности — слова: «Фасад страны»! Так называл великий Менделеев северное побережье нашей Родины». Но...

После того как тени набегают на карту и заряды снега проносятся над сахарным рельефом, Б. Агапов требует, чтобы «оглушительное шуршание обрушилось на стеклянные капли, смело тонкие нити тонких нот». Оно должно встретиться с острыми стуками торосов, которые нарастают, наскакивают один на другой, вспучиваются и ломаются с грохотом, уже подобным взрывам бомб. «Вместо высоких и безразличных нот— хроматические, сиренные ноты тревоги, а может быть — ветра». Все это не звукоподражание, а скорее всего звуковая схема, сценарное задание музыкального орнамента к «безумству природы». Сценарист настаивает на том, чтобы композитор привел к единству замысла ритм, повторы, вариации, которые выражали бы не только тупость, не только безразличие и зверскую жестокость в хаосе шумов, но присутствие чего-то иного, кроме неодушевленной стихии... На ударе — пауза как бы для нового прыжка и слова: «Но фасад этот обращен к неприветливым далям».

И еще один пример сюжетной кульминации.

По ходу сценария руки в красных перчатках берутся за вентиль и поворачивают его. Это важный момент фильма. Именно в этот момент ледокол «Ленин» становится по-настоящему атомным ледоколом, и сценарист требует, чтобы музыка подчеркивала это: «В ней — после напряженного внимания и неподвижности, какая бывает у разведчика, который ожидает опасности, начинается освобождение силы».

А как только пущена вода, в каждом пункте активной зоны реактора начинаются процессы — острые, быстрые, ослепляющие. Распад ядра — и ракета мчится к следующему атому. И там снова распад, снова ракета. Две ракеты—и новые атомы взрываются светом и жаром... Так, ветвясь, вскипая, пронзая, реакция превращает вещество в энергию. Это замедленный, дрессированный, хорошо воспитанный взрыв. И автор сценария предлагает композитору подумать над тем, не должен ли услышать зритель «не только лучистый и тонкий трепет нейтронов, скоро и послушно выполняющих волю человека, но и грозные перекаты, гул той катастрофы, которая здесь обуздана, которая могла бы произойти, во всяком случае, для которой тут хватит мощи».

Итак, красные перчатки сжимают вентиль и поворачивают его до отказа. Вода пущена, реактор начинает работать. Скорее прочь отсюда!

По сценарию люди в скафандрах идут под душ. «Льется благотворная обыкновенная душевая водичка,— пишет сценарист.— А в ее плеске и шуршании мы еще слышим острое и быстрое стаккато вырывающихся из плена частиц... Но это уже человеческое восприятие процесса, чувство освобождения, но уже не атомной энергии, а себя самого от опасности...».

Я нарочно привел эти обширные выдержки для того, чтобы показать, какое огромное значение придает один из опытнейших документалистов Борис Агапов, с увлечением пришедший работать в научное кино, не только отдельным деталям, но и всему строю, всему настроению фильма.

Да, такое содружество — большой подарок для чуткого и чувствующего режиссера.

В таком творческом товариществе можно создавать фильмы, в которых будут слышаться голоса эпохи, раскроется ее могучая созидающая мысль и зазвенят струны поэзии.



С. Гинзбург

„Вопросы кинодраматургии"

Двадцать четыре года назад в беседе с молодыми кинорежиссерами А. П. Довженко говорил: «Сейчас, как и в будущем, основа успеха определяется сценарием и судьбу постановки сценарий решает даже в большей степени, чем режиссерская работа»*. Справедливость этих слов никогда не была так очевидна, как теперь, когда мы стали выпускать более ста художественных фильмов в год. Кинодраматургия оказалась самым «узким местом» нашего киноискусства. У нас есть немало режиссеров, способных хорошо, профессионально, грамотно поставить фильм, но грамотных сценариев и грамотного отношения к сценарию нам явно недостает. Отсюда проистекают многочисленные взаимные обиды литераторов и кинематографистов, слабое участие основных писательских кадров в практике киноискусства, не всегда здоровые отношения между кинорежиссерами и профессиональными сценаристами.

Созданию нормальных условий для развития сценарного творчества препятствует, в числе других причин, отставание нашей кинодраматургической теории. Нет ни одной области теории кино, которая имела бы в настоящее время такое актуальное значение для практики, как теория кинодраматургии.

В области кинодраматургии чуть ли не каждая проблема является «белым пятном». Правда, исследованию сценария посвятили многие годы жизни такие крупные мастера и теоретики, как Н. Зархи и В. Туркин. Но и «Кинематургия» Зархи и «Кинодраматургия» Туркина так и остались незавершенными и во многом устарели, несмотря на наличие в них ряда прекрасных критических разборов и глубоких обобщений. Становление сценария как особого литературного и кинематографического произведения в годы исследовательской деятельности Зархи и Туркина, далеко еще не завершилось. По рукописям Зархи, хранящимся в Центральном государственном архиве литературы и искусства, можно заметить, что он на протяжении ряда лет по нескольку раз возвращался к одной и той же проблеме, все время отыскивая новые пути ее решения.

И сегодняшний уровень развития науки о кино и теории литературы не позволяет решить проблемы кинодраматургии во всем их объеме. Для этого нужно накопить еще немало наблюдений из передовой творческой практики, прийти к множеству частных обобщений, сформулировать основные предварительные определения. Нужна развернутая широким фронтом работа, в которой принимали бы участие и практики киноискусства—сценаристы и режиссеры, и теоретики—киноведы и литературоведы, и специалисты по эстетике. Эта работа, мне кажется, еще только начата. В частности, она осуществляется выпускаемыми издательством «Искусство» сборниками «Вопросы кинодраматургии»* под редакцией И. Вайсфельда. Широкая программа сборников объединяет и публикации, и статьи мастеров кино о своем творчестве, и исследования творческой технологии, «поэтического ремесла» сценариста, и отдельные собственно теоретические работы по истории кино. Составитель сборников подходит к их содержанию безо всякой групповой предвзятости, понимая, что теория сценарного творчества может родиться только в дискуссии, борьбе мнений.

Широта программы сборников крайне осложняет задачу рецензента. В небольшой статье нет никакой возможности дать оценку всем, даже наиболее интересным материалам, включенным в три выпуска «Вопросов кинодраматургии». Поэтому я позволю себе остановиться только на тех работах, проблематика которых имеет сейчас особо актуальное значение.

К их числу в первую очередь относится довольно большая группа статей, посвященных специфике сценарного творчества. Вопрос о том, что такое сценарий, которого так или иначе касаются почти все авторы сборников «Вопросы кинодраматургии», имеет отнюдь не узкотеоретическое значение. От правильного его решения зависит и развитие кино-

* А. П. Довженко, Беседа с молодыми режиссерами — слушателями режиссерской академии ВГИК 1 апреля 1936 года. Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. II, М., 1959, стр. 9.

* «Вопросы кинодраматургии» (М., изд. «Искусство», вып. I, 1954; вып. II, 1956; вып. III, 1959).

драматургии и в конечном счете успехи всего киноискусства. У авторов рецензируемых выпусков нет единодушия в решении этого вопроса—каждый из них предлагает свой собственный ответ. Но тем не менее все многообразие мнений о природе сценария может быть сведено к двум основным точкам зрения. Одна из них исходит из понимания сценария как особого рода литературного произведения, предназначенного для экранного воплощения и сближаемого либо с художественной прозой, либо с театральной драмой. Другие—из представления о сценарии как некоем особом этапе собственно кинематографического творчества.

Первую точку зрения особенно обстоятельно защищают Е. Габрилович, С. Герасимов, М. Ромм, И. Хейфиц, И. Вайсфельд. Вторую, противоположную точку зрения весьма напористо отстаивает молодой искусствовед А. Вартанов.

Спор—является ли сценарий полноценным литературным произведением, предназначенным для экранного воплощения, или только этапом творческой работы над фильмом,—отнюдь не нов. Это спор между сторонниками режиссерского и авторского кинематографа, который еще на рубеже тридцатых годов был, как казалось, окончательно решен в пользу кинематографа авторского, утверждавшего примат литературной основы фильма. Теперь он возник вновь. Но характерно, что теперь и режиссеры выступают защитниками авторского кинематографа, а его противником оказывается не практик-кинематографист, а теоретик искусства.

Большинство авторов «Вопросов кинодраматургии» подчеркивает близость литературы и кино, находя и в литературных описаниях, и в авторских ремарках, и в «монтажности» литературного письма доказательство правильности своей позиции. Некоторые из их статей, мне думается, не лишены преувеличений. Порой, например, у С. Герасимова и Е. Габриловича появляется даже стремление отождествить средства литературы и кино, стереть между ними разницу. Это происходит потому, что они в своих статьях заняты только установлением общности литературы и кинематографа и не ставят всерьез вопроса о своеобразии литературы кинематографической—кинодраматургии. Но все же, несмотря на недостаточную широту исследования, концепция сторонников сближения кинематографа с литературой в основном плодотворна и прогрессивна. Плодотворна потому, что она исходит из верного понимания зависимости кинематографа от литературы, прогрессивна потому, что литература, по часто цитируемому С. Герасимовым выражению Чернышевского, действительно является «высочайшим и полнейшим из искусств», а следовательно, борьба за«литературность» кинематографа—это борьба за полноту отображения действительности в его произведениях. Следует только пожелать, чтобы авторы статей в сборниках «Вопросы кинодраматургии» не ограничивались в дальнейшем констатированием литературной природы сценария, но и занялись бы исследованием специфики сценария как особого вида литературного произведения.

Недостаточное внимание нашей теории и критики к специфическим особенностям кинодраматургии, естественно, оборачивается низким профессиональным уровнем сценариев.

Видимо, это последнее обстоятельство и обусловило пафос статьи А. Вартанова «О кинематографической образности сценария», напечатанной в третьем выпуске «Вопросов кинодраматургии». В полемическом задоре, стремясь утвердить специфичность кинематографической формы сценария, автор доходит до противопоставления литературы и кинематографа, утверждает, что задачи каждого из этих родов искусства различны и что поэтому сценарий—не литературное произведение, являющееся основой фильма, а только этап в создании фильма, оформленный в словесных описаниях. Защищая чистоту кинематографического искусства от Герасимова, Габриловича, Мачерета, Хейфица, Ромма и других кинорежиссеров и кинодраматургов, он хочет доказать, что кинематографическая образность не имеет ничего общего с литературной, что сценарий лишь «первая ступень в двухступенном процессе создания фильма», а сценарный образ—не более чем «словесный сосуд будущего образа». От этих положений недалеко до практического вывода—отождествления литературы с плохой литературщиной. И этот вывод А. Вартанов действительно делает. Он пишет: «Единственное, чего может достичь яркий литературный образ, содержащийся в сценарии,—это воздействовать эмоционально на режиссера, заразить его своим ви́дением мира (чьим ви́дением—образа?—*С. Г.*). А что это, как не эмоциональный сценарий. Поэтому перед современным сценарием, понятым как произведение, не отличающееся от прозы, стоит та же сложная проблема, что и перед последователями и соратниками Ржешевского...».

Всякий человек, элементарно знающий основные факты истории кино, отлично понимает, что теория эмоционального сценария Эйзенштейна, подкрепленная практикой Ржешевского, была попыткой отстоять полную независимость режиссерского творчества от какой бы то ни было литературной основы. Но Вартанов этого не понимает, ибо не хочет опираться на опыт развития кино. Поэтому ему не помогают даже его академическая эрудиция и обращение к авторитету Платона и Симонида, Гумбольдта и Лессинга, О. Брика и И. Эренбурга. При этом, в стремлении оторвать кинематограф от литературы,

он, естественно, генерализирует практику немого кино, выдает теоретические поиски двадцатых годов за последнее слово киноведения.

«Защита» кинематографа от литературы приводит к возрождению старых кинематографических теорий. Возникновение некоторых из них в годы немого кино было закономерным, но в настоящее время все они требуют к себе сугубо критического отношения. Монтажную теорию Эйзенштейна Вартанов определяет как проявление «последовательно реалистических позиций» этого режиссера, концепции Балаша, Арнгейма, Кулешова, Брика, в большей или меньшей степени зависимые от формалистической эстетики, объявляются им чуть ли не истиной в последней инстанции. Вартанов вытаскивает даже из архивной пыли забытую брошюру И. Эренбурга «Материализация фантастики» (1927) и цитирует ее как авторитетное подтверждение его собственных мыслей. Приведу цитату из Эренбурга, вызвавшую одобрение нашего автора:

«Кино освобождает литературу от описаний зримого мира. Кино показывает не только все формы предметов, но и все мыслимые движения. Литературе остается мир незримый, то есть психологический...»

Эренбург в 1927 году высказал отнюдь не новую идею. Эту же идею утверждал Л. Андреев еще до революции в своих «Письмах о театре». Смысл ее—в утверждении неспособности кинематографа проникнуть во внутренний, душевный мир человека. Неужели Вартанов не понимает, что эта ошибочная, ложная идея была опровергнута творческой практикой еще в годы немого кино?

Вот его выводы: «Сценарий является прообразом, проектом фильма, выполненным, однако, в слове». Впрочем, Вартанов уступает авторство этого определения О. Брику, сформулировавшему его почти в тех же словах еще в 1937 году. Укажу и другой источник—статью молодого Л. Кулешова «О сценариях», написанную в 1917 году. Именно с этой статьи, где впервые кинематограф рассматривался как собственно режиссерское искусство, началась борьба против литературного начала в кинематографии.

Множеству цитат, использованных Вартановым, я хочу противопоставить одну, хотя и не имеющую прямого отношения к кинематографу, но зато посвященную той же самой проблеме, которую он разбирает. Это—цитата из статьи Г. В. Плеханова «Пролетарское движение и буржуазное искусство».

«Мне скажут, пожалуй,—теперь нередко приходится слышать это,—что изображение таких драм вовсе не дело живописи, задачи которой непохожи на задачи литературы,—но почему же не дело? И почему живопись не должна изображать—по своему, т. е. красками, а не словами—то, что изображает литература? Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила... Когда... люди стараются отгородить китайской стеной живопись от литературы, они борются собственно с элементом идейности, влиянию которого литература поддается, как известно, с гораздо большей легкостью...».

Само собой разумеется, что А. Вартанов вовсе не хочет бороться с идейностью киноискусства. Но, воскрешая старое, забытое противопоставление кинематографа литературе, отрицая литературную и художественную полноценность сценария, в котором он видит только проект фильма, соглашаясь с утверждением И. Эренбурга о том, что кинематографу недоступно раскрытие человеческой психологии, он объективно воскрешает давно похороненные формалистические взгляды на киноискусство.

Мысли, развиваемые А. Вартановым, старый, опровергнутый всей практикой развития киноискусства подход к сценарию как к чертежу, проекту фильма, убедительно опровергаются целым рядом названных выше статей. Главная задача большинства из них—выявить литературную природу сценария, доказать, что богатейшие средства литературы—это и средства кино, поскольку в основе его лежит особый вид литературы—сценарное творчество. В этом смысле не только убедительны, но и практически важны наблюдения С. Герасимова, подмечающего в прозе М. Шолохова даже элементы своеобразной «режиссуры», и анализ «монтажного» строя прозы, произведенный М. Роммом, и интересные размышления Е. Габриловича о чеховской ремарке. Однако значительная часть авторов «Вопросов кинодраматургии» сводит свою задачу исключительно к выяснению общих законов литературного письма, которым подчиняется кинодраматургия, вовсе не занимаясь вопросом о специальном выражении этих законов в кинодраматургии, как особом виде художественной литературы. И может быть, поэтому в некоторых статьях звучит спорная мысль о тождестве художественных средств прозы, драматургии театра и кинодраматургии.

Так, неожиданной представляется концовка «Беседы режиссера со сценаристом» С. Герасимова, в которой автор ставит вопрос об освоении кинодраматургами законов прозы и театральной драматургии. Бесспорно, кинодраматургам необходимо овладевать опытом прозы и театральной драматургии. Но если говорить о законах, то им нужно владеть прежде всего законами кинодраматургии, которые являются специфической кинематографической модификацией общих законов литературного творчества. Разница между кинодраматургией и художественной прозой еще больше сти-

рается в статье Е. Габриловича «Об описательных элементах в киносценарии». Габрилович пишет: «Чем сильнее и глубже мастерство сценариста в области прозы, тем выразительнее, тоньше будет немой строй картины, тем меньше будет в ней пустых реплик, словесных длиннот, тем кинематографичнее, действеннее, интереснее будет произведение».

Понимая, что эта формулировка, выделенная автором разрядкой, зачеркивает всякую специфичность сценарного творчества, Е. Габрилович снабжает ее оговоркой: «чтобы писать сценарную прозу, надо видеть и слышать каждую фразу». Эта оговорка, мне кажется, не меняет существа дела.

Если произведение написано так, что каждая его строка может быть транспонирована в зримые и слышимые образы экрана, то оно еще не станет автоматически произведением кинодраматургии. И здесь дело не только в ограниченной емкости, отличающей сценарий, например, от романа. Указание И. Хейфица в его статье «Выразительные возможности сценария» на необходимость сжатости, лаконизма киноповествования: «сто минут—не больше!» так же не исчерпывает специфики кино, как и оговорка Габриловича.

Я отнюдь не берусь определить эту специфику. Тот, кто это сделает, решит основную проблему теории кино. Однако я считаю себя вправе сказать, что общие законы литературного письма, наиболее свободно и широко выражающие себя в художественной прозе, находят особое выражение в каждом из видов литературы, и в частности в кинодраматургии. В сценарии иначе, чем в пьесе и чем в романе, используется диалог, ремарка, «монтажность» развития действия, ритм движения сюжета.

Наивно было бы думать, что этого не понимают авторы названных статей, блистательно владеющие собственно кинематографическими средствами выражения своих замыслов. Однако, стремясь подчеркнуть богатство средств литературы, доступных кинодраматургу, они оставили в стороне вопрос о том, что эти средства используются в кинодраматургии по-своему, иначе, чем в прозе или театральной драматургии.

Этот вопрос о специфичности формы киносценария, как особого вида литературного произведения, в сборниках «Вопросы кинодраматургии» все же поставлен, хотя и не во всей своей широте. Многое для правильного его понимания дает отличная маленькая статья Е. Добина «Обстановка и атмосфера действия», которая на ряде конкретных примеров вскрывает специфичную для кино взаимосвязь прямого драматического действия со средой, трактованной преимущественно изобразительными средствами как «фон». Особые задачи кинематографического раскрытия сюжета очень четко выявлены В. Шкловским в «Заметках о сюжете в прозе и кинодраматургии». Не новый, но весьма убедительный прием сопоставления литературного произведения и его экранизации позволяет Шкловскому предельно убедительно показать своеобразие задач кинодраматурга. В статье К. Пиотровского «О структуре киноэпизода» прослежено различие между эпизодом фильма и сценой театральной пьесы.

Мне кажется, что путь, по которому идут эти авторы, правилен. Решение вопроса о специфике кинодраматургии как особого вида литературы, не может возникнуть из умозрительных общих рассуждений. Оно должно быть подготовлено множеством наблюдений над отдельными особенностями сценария, отличающими его от художественной прозы и театральной драмы. И следует только пожелать, чтобы к этим пока еще разрозненным частным наблюдениям над кинематографическим сюжетом, диалогом, ремаркой, вторым планом и т. п. было привлечено внимание большего числа исследователей и критиков, ибо каждый даже частный вывод сыграет свою роль в борьбе за повышение профессионального уровня кинодраматургии.

Слабость, отставание кинематографической теории от творческой практики сказывается особенно сильно в области специальных жанровых проблем кинодраматургии. Здесь, в сущности, ничего не изучено и не исследовано. Поэтому надо приветствовать инициативу составителя сборников «Вопросы кинодраматургии», включившего в первый и второй выпуски по нескольку статей, посвященных жанрам или жанровым проблемам кинодраматургии. В большинстве этих статей содержится не только интересная постановка вопроса, но и анализ конкретного творческого опыта, подводящий к первым предварительным обобщениям. Далеко не все в этих статьях бесспорно, но, например, заметки Б. Барнета и К. Минца о кинокомедии несомненно принесут пользу нашим комедиографам. Серьезные возражения вызывает статья В. Петрова об экранизации классических пьес. В ней вопрос о переводе пьесы с языка театра на язык кино подменяется вопросом о приспособлении материала пьесы к возможностям и требованиям экрана.

Значительное место в сборниках «Вопросы кинодраматургии» занимают публикации материалов из архивов выдающихся деятелей кино. Тщательно выбранные, эти публикации в большинстве своем имеют не только историко-художественное значение, но представляют непосредственный практический интерес, помогая решению актуальных вопросов

сценарного творчества. Из этих публикаций в первую очередь должны быть названы материалы, характеризующие кинематографическую деятельность выдающегося советского писателя Вс. Вишневского. Высказывания по вопросам кино и документы, характеризующие его сценарную деятельность, говорят о том, с каким высоким чувством ответственности он подходил к своей работе в кино, как правильно и глубоко современно понимал он и роль кинодраматургии и обязанности кинодраматурга.

Серьезный теоретический интерес представляет публикация одной из лекций курса С. Эйзенштейна, читанного во ВГИКе, содержащей анализ построения повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Поистине образцовый разбор этой повести является отличным уроком профессионального мастерства, полезным не только для кинодраматургов и кинорежиссеров, но и для писателей-прозаиков.

Большую ценность, особенно для творческой молодежи кино, имеет стенограмма лекции Н. Зархи во ВГИКе, посвященной собственному творческому опыту этого крупнейшего сценариста немого кино. Вводя слушателей в творческую лабораторию сценариста, Н. Зархи рассказывает в этой лекции, как он работал над обрисовкой характеров своих героев.

Но именно материалы сборника, освещающие творческий опыт кинодраматургов, составляют тот его раздел, который меньше других удовлетворяет читателя. И дело здесь не в качестве этих материалов. Так, статья К. Виноградской «Жизнь и замысел» является подлинно творческим рассказом сценаристки о своей работе, о том, как идея, конфликт, образы сценария возникают в процессе изучения живой, сложной действительности. Однако и эта статья и другие освещают по преимуществу опыт прошлого, говорят об изучении действительности довоенных или первых послевоенных лет. Между тем новая наша действительность выдвигает перед кинодраматургами новые проблемы, новые конфликты, новые характеры.

Наша кинематография плохо поспевает за жизнью народа, строящего коммунизм, вступившего в историческое соревнование с крупнейшей капиталистической страной—США. Обращаясь к современной действительности, она чаще всего показывает жизнь с внешней стороны. Она охотно рисует рост благосостояния советских людей, но не всегда оказывается способной показать то, что обусловливает этот рост,—новый духовный подъем советского народа, новый, более высокий уровень организационно-политической и хозяйственной работы, выдвижение на передний край борьбы за коммунизм миллионов молодых людей, сознательных, высококультурных, творчески относящихся к порученному им делу.

Искусство кино, как и всякое искусство, это прежде всего человековедение. И его задача состоит в том, чтобы правдиво отразить успехи нашего народа в типических образах и конфликтах, в том, чтобы передать своими средствами идейные, моральные и психологические изменения в сознании народа. Таких подлинно народных образов наших современников, которые, подобно Чапаеву, Бабченко из «Встречного», Козодоеву из первой серии «Большой жизни», Александре Соколовой из фильма «Член правительства», Кочету из картины «Секретарь райкома», образов, которые воплотили бы исторический опыт нашего времени, оно еще, к сожалению, не создало. Но все же в работе над современной темой оно имеет пусть скромные, но определенные успехи.

Разобраться в этих успехах и вместе с тем вскрыть характерные ошибки наших кинодраматургов, мешающие глубоко и полно выразить те новые человеческие качества, которые обусловили достижения рязанских колхозниц и строителей Братской ГЭС, ученых-физиков и рабочих, подобно Гагановой, считающих себя ответственными не только за свой труд, но и за труд всего коллектива,—в этом, на наш взгляд, одна из основных задач сборников «Вопросы кинодраматургии». Однако эта задача только сформулирована, но никак еще не решена в статье М. Смирновой «Кинодраматург и современность», напечатанной в третьем сборнике. И думается, что перед последующими выпусками «Вопросов кинодраматургии» надо поставить целью и освещение творческого опыта драматургов, работающих над современными темами, и критический анализ сценариев о нашей, советской современности, и теоретическую разработку проблемы современного героя и современного конфликта в кинодраматургии.



Хр. Херсонский

Полно, был ли „великий немой"?

ПРОШЛОЕ, СПОРЫ, РАЗДУМЬЯ

Полностью сознаю, что трудновато бороться с представлением о вещах, которое у нынешнего поколения кинематографистов впитано, как говорят, с молоком матери. Инерция привычного мышления может оказаться едва ли не самой неподатливой из всех форм инерции. Преодолеть ее сразу невозможно. Но все же, мне думается, надо попытаться начать это делать—лучше поздно, чем никогда.

Непредвиденные печальные последствия от неосторожного употребления термина «немое кино»—один из наглядных примеров того, как от не совсем точного применения понятий с течением времени вырастают неверные, далеко идущие концепции и ложные теоретические схемы.

Вот, например, М. Блейман в статье «Спор под псевдонимом» («Искусство кино», 1959, № 7) между прочим утверждал: «Нужно подчеркнуть еще то, что появление звукового кино принесло в искусство странное, не имеющее прецедента явление. История искусства не знает случая, чтобы появление новой техники убило какой-нибудь его род или вид... Новая техника в каждом искусстве нашла свое место и сосуществует со старой. И только в кино не так. На наших глазах сложное, разработанное, достигшее степени утонченной выразительности искусство после короткого боя у с т у п и л о с в о е м е с т о д р у г о м у и с к у с с т в у...», «... звуковое кино покончило с кино немым и, надо думать, навсегда» (разрядка моя.—*Х. Х.*).

Уже не в первый раз М. Блейман настаивает на том, что период так называемого «немого» кино и затем появление кино звукового—это полная замена, вытеснение, даже убийство одного искусства искусством другого р о д а или в и д а.

А ведь истина заключается прежде всего в том, что искусство кино никогда не было п р и н ц и п и а л ь н о н е м ы м! Напротив, с первых же своих шагов оно заключало в себе в эмбриональном состоянии музыку и слово, испытывало самую насущную потребность в том, чтобы слово-речь и музыка и шумы достигли высокой выразительности рядом со зримым изображением.

Это, пожалуй, несколько похоже на наше собственное возмужание... Когда-то, в первые дни после появления на свет, кино, как и положено, находилось в младенческом состоянии. Смею думать, что и М. Блейман в первые дни после рождения тоже еще не умел красноречиво говорить и писать. Это приходит со временем.

Отрочество и содержательная бурная юность кино совпали с так называемым «немым» его состоянием, тем не менее еще с пеленок кинематография уже рвалась к звуку и речи, училась говорить, учась мыслить в образах.

Утверждать же, что между немым и звуковым кино существует рубеж, словно между двумя совершенно различными искусствами, можно было бы, на мой взгляд, лишь при том условии, если бы «немое» кино было принципиально немым, как п р и н ц и п и а л ь н о н е м а, например, а р х и т е к т у р а.

Нет, этого не было даже в самом раннем детстве так называемого «немого» кино!

Я видел в Петербурге в огромном по тому времени сарае-балагане на Марсовом поле первую кинокартину о Степане Тимофеевиче Разине. На экране плыла ладья, на ней картинно восседала понизовая вольница со Степаном и княжной на возвышении. Гребцы налегали на весла и дружно разевали рты, натужно «распевая», а перед экраном стоял граммофон с мощной трубой, из нее неслись звуки музыки и хоровое пение. Хор пел «Вниз по матушке по Волге». Затем, помнится, вступал второй граммофон с другой пластинкой. (Момент нового драматического напряжения!). Хор грянул «Из-за острова на стрежень...». В подходящий момент Степан вставал, брал на руки княжну (кажется, в эти трагические для нее минуты она тоже распевала вместе со всеми) и бросал ее «в набежавшую волну».

Могу твердо заверить: зрителей неотразимо притягивало и потрясало как раз то, что зримое изображение на экране сопровождалось песнями. Без совпадения этих двух образных потоков (пусть это было сделано наивно), иными словами, без хотя бы приблизительного, но по замыслу все же художественно органического единства музыкально-словесного и зримого действия картина, конечно, не имела бы и половины успеха. Никто, а прежде всего сами авторы картины не стремились сделать ее действительно немой, в том смысле, как раз и навсегда немы искусство живописи и искусство скульптуры, немы по самой своей родовой природе, немы принципиально.

Различие между киноискусством, с одной стороны, и живописью и скульптурой — с другой, и секрет органического присутствия звука в кино, даже необходимости появления здесь звука, очевидно, надо искать в том, что в основе кино всегда лежит физическое движение и что всякое движение в реальной действительности обычно связывается в нашем представлении со звуком, в то время как скульптура и живопись выхватывают из действительности какой-либо один момент. Сам по себе этот момент статичен. Он не имеет протяжения во времени, поэтому принципиально не может сопровождаться звуком, который уже сам по себе движение и непременно требует временной длительности...

Киносеанс, киноспектакль никогда не стремились к немоте и не мирились с ней!

Еще раньше там же, в Питере, я смотрел в зале консерватории одну из первых заграничных комических лент. Уже самым выбором столь благородного места для устройства киносеансов организаторы подчеркивали, что они демонстрируют не только сенсационную техническую новинку, но и появившееся на свет новое искусство—десятую музу, как говорили тогда.

У меня и сейчас перед глазами то, что я там увидел. К довольно широкой глади пруда или спокойной реки, окаймленной лесом, подходит благодушно настроенный буржуа. Он раздевается и, оставив одежду на берегу, входит в воду, пускается вплавь. А тем временем к его одежде подкрадывается воришка и уносит ее. Выйдя на берег, купальщик прячется от нескромных глаз в оставленной кем-то пустой бочке, затем ногами вышибает дно и, держа бочку, как держала бы свой щит вставшая на дыбы черепаха, отправляется домой. Встречные прохожие шарахаются в стороны, собаки лают. Вот человек-бочка подошел наконец к своему дому и готов открыть калитку в палисадник. Но как быть? Бочка в калитку не проходит. Герой собирается вылезть из бочки, но тут его настигла свирепая дама, не то жена, не то теща, не помню. Она колотит беднягу зонтиком по голове и загоняет назад в бочку...

Этот маленький французский фарс, который, кстати говоря, казался тогда ужасно длинным и подробным, сопровождал игрой на концертном рояле пианист. Вероятно, зал консерватории обязывал пианиста к некоторой академичности в выборе мелодии, тем не менее уже тогда музыкальный импровизатор старался уловить хотя бы приблизительное совпадение характера легкой музыки с характером эмоций, вызываемых зримым изображением, с его жанровыми особенностями, ритмом и темпом. Публика аплодировала не только авторам фильма, но и пианисту. Его импровизация вызвала много разговоров.

С тех пор на широкой ниве музыкальной импровизации в «немом синематографе» подвизалось немало подлинно талантливых людей и не раз возникали теоретические споры о природе и путях развития слитного музыкально-зрительного художественного образа, делались любопытные находки.

В лучших кинотеатрах существовали оркестры, а роль компиляторов музыки выполняли дирижеры, специализировавшиеся на этом деле и нашедшие в нем свое призвание и признание. В кинотеатре «Межрабпом-Русь» на Тверской (ул. Горького), где ныне театр имени Станиславского, дирижер Д. Блок однажды настолько остроумно использовал мелодию арии торреадора из «Кармен» во время демонстрации «Закройщика из Торжка», что значительно повысил градус смеха в зрительном зале... А в другой раз в кинотеатре «Художественный» автору этих строк довелось вступить после сеанса в жестокий спор с дирижером, который, сопровождая какую-то картину музыкой Чайковского, «дополнил» ее битьем настоящих стекол, иллюстрируя аналогичный поступок героя.

Из многих удач и неудач я привел сейчас два довольно примитивных примера. Но было немало и тонких художественных находок, когда музыканты проникали в замысел авторов фильма и обогащали его восприятие. Работа музыкантов в кино издавна сопровождалась не только устными рецензиями, но и отзывами в печати, кстати, их было ничуть не меньше, чем сегодня.

М. Блейман, мне кажется, не вдумался во внутренний смысл этих фактов. Впрочем, даже перейдя к звуковому кино, он на первых порах отказывает иной раз режиссерам в творческом применении звука. В той же статье он так прямо и пишет: «Иногда его просто старались не замечать (появления звукового кино. —*Х. Х.*), как это сделал Чаплин, который поставил две картины без текста, сведя звук к музыкальному сопровождению, то есть использовал его как техническое удобство, а не как

т в о р ч е с к и й к о м п о н е н т» (разрядка моя.—*X. X.*).

Вот тебе и раз! Оказывается, тончайший драматург, режиссер, актер и композитор Чаплин может одну за другой выпускать кинокартины, где музыка не имеет творческих задач. Спрашивается: техническое удобство, но для чего?.. Неужели для того, чтобы дать с экрана безразлично какую музыку? Можно ли утверждать подобное о Чаплине?!

Оказывается, кроме того, если верить М. Блейману, Чаплин «просто старался не замечать» появления звукового кино... Ну хорошо, оставим сейчас в стороне особый вопрос о первых опытах кинематографической музыки Чаплина (заметим только, что в них он последовательно развивал применение музыкального компонента в искусстве психологической и эксцентрической пантомимы, от чего отмахнулся М. Блейман). Рассмотрим другую грань вопроса о звуковом кино: возьмем проблему кино г о в о р я щ е г о и художественные задачи, встающие перед з а г о в о р и в ш и м в с л у х с экрана актером. М. Блейман особенно настаивает на том, что именно этого круга проблем Чаплин, великий мастер пантомимы, «просто старался не замечать».

Но дело обстояло как раз наоборот! Чаплин не только не старался заткнуть себе уши и закрыть глаза на эти проблемы, но в силу особенностей его личной артистической практики именно к этим проблемам было приковано самое пристальное его внимание!

Ведь созданный Чаплиным, рожденный на почве традиций пантомимы образ, который он сам очень точно назвал а б с т р а к ц и е й и и л л ю з и е й, то есть образ, по природе своей лишенный натуралистических бытовых решений, милый, потешный, у с л о в н ы й Чарли не мог же так вот сразу взять да и заговорить обычной человеческой речью!.. Сразу разрушилась бы пленившая весь мир иллюзия! Исчезло бы обаяние этого созданного фантазией художественного образа.

Вот тот особенный, тот частный случай, когда слово может сыграть в эстетическом строю роль убийцы...

Ибо условная пантомима Чаплина была принципиально нема!

Для того чтобы актер в подобной пантомиме мог неожиданно прибегнуть к слову, к речи, нужно было найти этому особое в н у т р е н н е е о п р а в д а н и е. И оно, это оправдание, непременно должно было взорвать прежний, созданный средствами пантомимы художественный образ. «Взрыв», очевидно, был необходим для того, чтобы образ приобрел какие-то ранее невиданные, совершенно н о в ы е важнейшие качества. Если бы «немой» вдруг заговорил без такой в н у т р е н н е й назревшей необходимости, получился бы эстетический абсурд, катастрофа.

Чаплин должен был остановиться в раздумье: какими же новыми качествами, каким новым содержанием наполнить свое искусство?

Тут надо особо подчеркнуть неповторимую остроту той частной, личной проблемы, которая во весь рост встала перед Чаплиным.

Ведь обаяние образа-маски Чарли зиждется на его прямом обращении к сердцу зрителя. Пленящая и проникновенная сила этого образа лежит в сфере необычайно чистых, я бы сказал, очищенных человеческих чувств (как это бывает у героев сказок). Чувства Чарли чисты, как у ребенка, они свободны от любых примесей. Именно в этом секрет заразительности чувств Чарли, их народности и общечеловечности. В этом мудрый выбор и решение художника Чаплина, ищущего, повторяю, кратчайших путей к нашему сердцу, путей вместе с тем самых универсальных. Найденный Чаплиным образ маленького, душевно чистого, молчаливого человека мгновенно устанавливает контакт с сердцем зрителя. Происходит то, что можно назвать эмоциональным коротким замыканием. И в этом случае уместно вспомнить народную мудрость—«молчание—золото».

Но молчаливость Чарли в прошлом имела и другую сторону. За этой молчаливостью таилась интеллектуальная инфантильность маленького человечка, о котором рассказывал Чаплин. Так, не скрывая интеллектуальной наивности своего героя и его беспомощности в современном сложном мире, но в то же время и не осмеивая героя грубо сатирически, а скорее мягко сочувствуя ему, Чаплин был очень близок к действительности, к большой правде о житье-бытье и о душевном мире миллионов своих современников в Америке и Англии.

А теперь зададим себе вопрос: что должно было неизбежно произойти, если бы этот милый нашему сердцу маленький герой, бесконечно привлекательный благодаря чистоте его отзывчивой души, н о б е д н ы й у м о м, вдруг заговорил обо всем том, с чем сталкиваются люди в современной действительности?

Позволю себе такое сопоставление: бывает, что нам кажутся необычайно мудрыми, все понимающими маленькие дети, пока они еще не заговорили, а умеют только смотреть нам в глаза, радостно улыбаться, смеяться, огорчаться и плакать... Порой они кажутся даже более человечными и душевно богатыми, чем некоторые взрослые. Но ведь это только иллюзия. Только наше с вами умение абстрагировать явления, вернее, способность нашего сознания, взяв отдельные грани, отдельные черты сложного явления, придавать им обобщающую образную силу делает в нашем пред-

ставлении малышей—и вместе с ними беднягу Чарли—мудрыми. Мы начинаем наделять их тем, чем они реально не располагают.

Но сказанное вслух слово сразу же покажет уровень умственных способностей говорящего, его духовное, интеллектуальное богатство или нищету, силу или немощь. А разоблаченная духовная нищета никогда не бывает обаятельной. Мы сохраняем живой интерес к Иванушке-дурачку и сочувствуем ему только до тех пор, пока думаем: а на самом-то деле, он, наверно, умница!

Повторяю: одно неосторожное слово в устах героя—и великая способность нашего сознания поэтически, художественно, образно обобщать явления внезапно может обратиться против героя. Ведь эта способность—оружие обоюдоострое, она в силах так же мгновенно убивать героев, как и создавать их.

Все мы помним, что затем произошло в фильмах Чаплина... Сперва его молчаливый маленький герой, по-прежнему наивный и трогательный в его бессильном сострадании ко всем униженным и оскорбленным, спел знаменитую песенку с манжетами в фильме «Новые времена». Спел на тарабарском несуществующем языке, не произнеся ни одного «разумного» слова. Это была необыкновенно смелая, гениально найденная вершина искусства пантомимы и одновременно его лебединая песнь. Актер—если отвлечься от его внутреннего состояния и записать на бумагу только «текст»—нес бог весть какую чепуху, но сумел до конца понятно всем людям земного шара рассказать трагическую новеллу. Новеллу об обманутой любви.

Рассказ Чаплина стал понятен без слов потому, что был произнесен отчетливо внутренними словами, переполнявшими душу Чарли.

Так артист утверждал, что, прежде чем произнести какое-либо слово, надо пережить, накопить в душе нечто такое, из чего только и может родиться осмысленная, содержательная речь как выражение глубоких чувств и мыслей. Только как выражение глубоких чувств и мыслей!.. А само по себе то или другое сочетание звуков условно. Безусловным было и будет понятное каждому человеку, глубоко выношенное внутреннее слово. Артист утверждал также, что наша немая речь, умение общаться друг с другом без слов—это умение гораздо важнее, чем слова сами по себе. Артист утверждал своим исполнением и напоминал всем нам, что ничто из выразительной «немой речи» не должно быть утеряно в звуковом, говорящем кино.

Ну как можно после этого писать сейчас, будто Чаплин «просто постарался не замечать» проблем, встающих перед актером в звуковом кино, перед актером, заговорившим вслух с экрана!

В картине «Новые времена» внутренняя речь артиста готова была вот-вот перейти в свое новое качество—в речь, произнесенную вслух. Это и произошло наконец в «Диктаторе».

В финале фильма «Диктатор» Чаплин впервые заставляет своего героя (это новый Чарли!) обратиться к публике со страстной речью. Именно ради этого пошел Чаплин на разрушение созданного им ранее образа молчаливого, инфантильного человека. Он взорвал этот образ изнутри!.. А произошло это потому, что маленький человек исторически вырос, созрел для понимания важных общественных проблем нашего времени.

Не трудно заметить, что это внутреннее, коренное изменение образа Чарли произошло в те годы, когда миллионы «маленьких людей» Запада по-новому осознали свои права, свою роль в истории. И Чаплин заговорил... Он нашел новые черты своего героя, почувствовал их в самой жизни.

Художник вновь оказался близок к большой правде, он не утерял органической связи с действительностью, подхватил то новое, что принесли новые времена. Так художником-гуманистом, гражданином своего времени, было естественно найдено и внутреннее оправдание для качественного изменения образа Чарли, изменения, чрезвычайно для него существенного.

Неужели это дает какой-нибудь повод писать, что Чаплин вначале «постарался не замечать» проблем звукового кино, а не доказывает, напротив, что он отнесся к ним серьезно, как и подобает большому художнику?

Мне думается, Чаплин дал тут поучительный пример, как новые достижения техники следует подчинять новым идейным и вместе с тем новым художественным задачам, иначе новая техника и не нужна художнику, не имеет для него смысла!

Так обстояло дело в частном, в исключительном случае с актером, пришедшим в кино с подмостков пантомимы.

Вернемся к затронутому вопросу в более широком плане. Посмотрим, как сложилась судьба слова и живой речи в искусстве кино в целом с первых его шагов. Было ли вообще в кинотеатрах—не станем уж возвращаться к вопросу о музыке—когда-нибудь киноискусство действительно немым? Принципиально немым?

Существовали ли когда-нибудь киносеансы, начисто лишенные звучащего слова?.. Вернемся к вопросу о том, было ли для киноискусства когда-нибудь живое слово чужим, эстетически враждебным компонентом?

Чтобы развеять легенду о существовании «великого немого», надо вернуться в кипящую страстями обстановку в зрительных залах того времени...

Как живой свидетель, хочу обратить внимание молодых историков на некоторые существенные особенности киносеансов в эпоху появления и расцвета так называемого «немого» кино.

Надписи «немого» фильма всегда читались многими зрителями вслух. В каждом секторе зала, у каждой группы зрителей непременно появлялся добровольный чтец-импровизатор. Надписи «от автора» он произносил с выражением, соответствующим их стилю. А в надписи-реплики действующих лиц нередко старался вкладывать гибкое интонационное разнообразие, исходя из характера героя и перипетий действия.

В свое время, полемизируя с С. Эйзенштейном, Г. Александровым и В. Пудовкиным в связи с тем, что в своей «Заявке о звуковом кино» они неправомерно ограничивали возможности использования звука и, в особенности, предостерегали от звучащего слова-речи, я, между прочим, тогда же приглашал режиссеров пойти в зрительные залы и хотя бы некоторое время посидеть спиной к экрану, лицом к публике. Я любил это делать по профессиональной привычке критика, когда доводилось одну и ту же картину смотреть в третий, а иногда и в десятый раз.

Удивительное и увлекательное зрелище представлял собой зрительный зал так называемого «немого» кино! Он гудел хором голосов. Помогая не только себе, но и друг другу, люди неумолчно переговаривались, перекликались, спорили, увлеченно комментировали события. Ничего подобного не происходит так открыто в драматическом театре, там, где актеры говорят сами за себя...

Образно говоря, зрительный зал напоминал в эти минуты повивальную бабку, принимающую участие в появлении на свет младенца, который еще не умеет разговаривать, но со временем непременно научится и заговорит сам! Заговорит—это только вопрос времени.

И зрители торопили...

Изобретатели тем временем бились над технической стороной. Были попытки применить фонограф и воспроизвести речь артистов. Любопытно, между прочим, что на смену граммофонам, которые я слышал на Марсовом поле, на другом краю света, в Японии, появились профессиональные чтецы и конферансье-комментаторы. Придя на помощь зрителям и авторам фильмов, они расхаживали перед экраном и не только громко вели за артистов весь диалог, но и уснащали его выразительными междометиями, произносили вслух мысли героев и угадываемые мысли автора, сопровождая все это своими комментариями. Таким способом они подогревали восприятие фильма, предвосхитив, между прочим и дикторскую речь.

В общем, сеанс в «немом» кино никогда не был немым.

И если бы не вошедшее у многих киноведов в привычку игнорирование того, что конкретно происходило в кинотеатре в течение киноспектакля, то миф о том, что якобы когда-то существовало «принципиально немое» кино, вероятно, не продержался бы и дня.

Мне могут возразить: вы неправомерно выносите вопрос о тех или других свойствах произведения искусства за рамки самого произведения, то есть фильма. Но не глубочайшее ли заблуждение предполагать, что произведение искусства кино заключено только в самой пленке и ни в чем больше?!.. Из такого неверного представления возникает, кстати говоря, множество творческих ошибок и недоразумений. Часто это ошибки формалистического характера. На самом же деле фильм—это только средство, только орудие для действия, для возникновения подлинного произведения искусства кино при встрече его со зрителями.

В безлюдном зале вообще не существует действия фильма—оно становится фикцией. Не обретает своего существования фильм и в кабинете или на полке—там он не больше как моток пленки. Не рождается действие фильма и в просмотровой комнате на студии. Не забывайте: кино самое массовое из искусств! Это его решающее качество. Свое художественное активное бытие фильм приобретает только во время показа его в кинотеатре. И совершенно очевидно, что подлинным произведением искусства становится то, что рождается при этом в зрительном зале в процессе сложного творческого взаимодействия фильма со зрителями.

Талантливейший Евгений Вахтангов утверждал, что спектакль как произведение театрального искусства рождается заново каждый вечер в живом, неповторимом общении и взаимодействии трех активных участников: автора (выразившего себя в пьесе), коллектива артистов (выражающего себя в процессе игры) и зрителей. В конечном счете успех или неуспех спектакля определяет изменчивый и разнообразный третий участник—зритель. И вся работа деятелей театра — ради него! Разве не так же и в кино? Вся работа—только ради встречи со зрителем!

Душевное состояние массы зрителей, пришедших в кинотеатр, их общественный и индивидуальный личный опыт, их образ жизни, взгляды и привычки вступают в активнейшее взаимодействие с потоком образов, чувств и идей, который идет с экрана. Вот тут-то и начинается подлинное действие киноискусства, всегда своеобразно протекает новый твор-

ческий акт и складывается каждый раз новое произведение искусства—киносеанс.

Но вернемся к вопросу о звуке.

Когда наконец была найдена возможность записать звук на пленку и воспроизводить его синхронно с изображением, в искусстве кино был совершен крупный качественный скачок. Рабочий, производственный смысл этого скачка, как известно, заключался в том, что музыку, шумы и звучащую речь артистов удалось полностью передать в распоряжение автора-драматурга и режиссера, а значит, стало возможным строго подчинить все эти художественные средства единому художественному замыслу, единой авторской воле вплоть до малейших деталей и нюансов.

Разумеется, последствия этого скачка были очень велики и разнообразны. Предусмотреть их все заранее никто не мог, но из этого вовсе не следует, что только тут появилось вдруг искусство кинодраматургии, которого перед тем вроде как и не было, если поверить ряду киноведов.

Насильственно отлучая звуковое кино от «немого», М. Блейман утверждает: «Кстати, и сам термин «кинодраматургия» возник только в период звукового кино. Сближение с литературой (в период звукового кино.—*Х. Х.*) потребовало даже изменения терминологии...»

Ничего подобного!.. Термин «кинодраматургия» появился значительно раньше. Чтобы не вдаваться в еще более далекие архивные изыскания, я сошлюсь хотя бы на напечатанную в январе 1925 года в № 1 московского киножурнала Ассоциации революционной кинематографии мою статью «Драматургия как метод киноискусства».

Статья отражала происходившие в Ассоциации споры. В ней, между прочим, можно было прочитать: «Основным методом киноискусства должна быть кинодраматургия, требованиям которой надо всецело подчинить весь материал, все средства и все ухищрения кино». Тогда это писалось с определенной целью, в противовес однобокому увлечению иллюстративностью, пресловутой «фотогеничностью», а также трюкачеством, «аттракционами» и т. д.

В той статье не было и еще не могло быть речи о каком-либо звуковом фильме. Звукового кино у нас тогда еще не было. Речь шла о «Красных дьяволятах», об «Аэлите», о «Приключениях Веста», о Джекки Кугане в «Дитя цирка», о «Нищенке из Стамбула», об «Америке» Гриффита, о «Легенде о Девичьей башне» Баллюзека. Примерами из этих фильмов подкреплялась мысль о том, что кинодраматургия—единственно разумная и прочная основа всего, что происходит на экране. Далее я утверждал, что не только авторы сценариев, но и режиссеры, и операторы, и актеры должны научиться мыслить драматургически—каждый в своей сфере. Полагаю, что эти мысли сами по себе никогда не были для киноработников ошеломляюще новыми... Речь может идти только о различном конкретном практическом осуществлении этих мыслей на разных этапах развития киноискусства.

О выразительном языке киноискусства можно сказать, что его развитие основывается прежде всего на беспрерывном совершенствовании киноглаза, а затем и кинослуха, с помощью которых запечатлевается действительность. К примеру говоря, кино когда-то не знало ни крупного плана, ни съемок с движения, ни сложных монтажных построений. Весь фильм снимался с немногих общих точек зрения, длинными «общими» (поверхностными) планами, в которых почти отсутствовали подробности. Усовершенствование выразительного языка кино затем происходило с использованием существенных «деталей». Именно отбор и сцепление наиболее существенных конкретных деталей, типичных, характерных для изучаемого явления, были необходимы при все более внимательном, все более подробном изучении действительности, для раскрытия глубокой органической связи явлений, а равно и для логичного, последовательного рассказа о жизни, для философского осмысления действительности. Тут-то и понадобились крупные планы, «наезды», панорамы с движения, дифференцированная съемка и изощренное искусство монтажа... Далее понадобилось много нового и в области звука.

И нельзя не видеть, что всему этому киноискусство училось у литературы. Такова фактическая история кинодраматургии. С первых шагов и до последних дней авторы сценариев учатся у литературы отбирать характерное, конкретное, выбирать существенные подробности и сцеплять их в художественное целое, связанное по смыслу, по мысли ради выражения этой мысли.

И еще одно очень важное обстоятельство: кинодраматург непременно должен обо всем рассказать так (в этом особая действенная сила кинематографических образов), чтобы мы с вами сами стали зрителями, более того, как бы участниками происходящего. Надо все показать зрителю как предмет непосредственного, увлекающего нас опыта. Не так ли?..

В сознание зрителя властно вошел герой фильма, вступивший с нами в особенно близкое, можно сказать, даже интимное общение благодаря тому, что он заговорил теперь с экрана, заговорил «крупным планом» и стали слышны все интонационные краски его произношения и неповторимый, у каждого свой, тембр голоса...

6 января 1927 года в «Правде», в статье «Кино

говорит», под свежим впечатлением от демонстрации в Москве звуковых фильмов-этюдов трех немецких изобретателей «Три Эргон» (Д. Энгля, И. Массоля и Г. Фохта) я писал: «Слуховое восприятие слова, индивидуальных интонаций голоса и произношения сливается со зрительным наблюдением, и поэтому яснее выявляются на экране тип, характер, мысль и психика человека. Живой человек приближен к нам».

В одном из показанных фильмов перед нами с речами выступили советский дипломат и актер. Живая речь ярко подчеркнула отличия людей, неповторимую индивидуальность того и другого. Этим «немое» кино не располагало. Не владеет этим в виде непосредственного ощущения и литература,—читатель узнает об интонациях героев и о тембрах их голосов только косвенно, через словесные описания.

А ведь для драматурга далеко не безразлично не только, «что» говорят его герои, но и «как» говорят. «Как» бывает даже важнее, чем «что».

Возросло число конкретных «как», из которых состоит художественный фильм, и авторы получили новую возможность оперировать множеством качественных различий. Так продолжался процесс развития средств киноискусства от слишком общего к конкретному, частному, процесс дифференциации средств познания действительности и ее художественного воспроизведения. Реплика героя, выраженная надписью, была слишком «общим местом». Настолько общим, что часто зритель произвольно изменял смысл реплики-надписи (вспомним широкую практику перемонтажа фильмов). Реплика же, произнесенная самим героем вслух, стала более точной по смыслу. Тем самым обогащались средства реалистического, полнокровного изображения человека.

Этому же способствовало и развитие средств для воспроизведения окружающей человека среды. Уже «Три Эргон» в 1926 году показали нам этюд «День на дворе немецкой сельской усадьбы»—картинку из жизни, в которой по ходу съемки были запечатлены голоса животных, музыка и пение, естественные шумы. Признаться, на меня в то время значительно большее впечатление, чем показанные в той же программе выступления артистов немецкой оперы и варьете, произвело... поведение утки... И мы, москвичи, шутили, что окончательно уверовали в необыкновенные широкие возможности звукового кино не столько слушая оперных певцов, но когда с экрана, снятая во дворе крупным планом, поглядела на нас острым глазом и громко, сердито крякнула утка,—она проделала все чрезвычайно естественно, совершенно органично-реалистически, а поэтому гораздо более выразительно...

Газета «Правда» решительно поддержала позицию, восторжествовавшую в те дни в Московской ассоциации революционной кинематографии: «Все разные будущие применения звука и слова в кино сразу трудно предвидеть... Разовьются новые жанры кинопьес, новые разнообразные формы кинозрелища. В развитии кино наступает новая эра. Развиваясь как искусство пластическое, кино нашло в пластике новый необычайно выразительный язык. Приобретая теперь звуки и слово, кино будет развиваться как искусство синтетическое, но при этом оно отнюдь не должно утерять выразительности немого». (Статья автора этих воспоминаний «Кино говорит».)

...Возвращаясь сегодня к этим воспоминаниям, надо напомнить, что за истекшие годы одновременно развивалось, становилось все более тонким и восприятие фильма зрителями. Изменяя и совершенствуя киноглаз и выразительный язык киноискусства, человек тем самым изменял и самого себя, развивал свою способность видеть, слышать и осмысливать необычайно дифференцированное, богатое деталями сложное содержание действия, которое сосредоточено в каждом кадре и в каждом эпизоде.

В итоге сегодня киноискусство уже значительно обогнало литературу своей способностью мгновенно показать множество вещей и тут же вызвать у зрителя изобилие ощущений, наблюдений, оценок, которые вместе составляют тот захватывающий акт непосредственного восприятия и реакции зрителя-слушателя, акт, который мы наблюдаем в кинотеатре.

Если бы кто-нибудь попытался записать словами на бумаге все—полностью все!—то, что увидел и услышал зритель в каждом кадре фильма, то чтение такого описания заняло бы во много раз больше времени, чем демонстрация кадра на экране. Таково богатство многопланового содержания эпизодов в лучших фильмах. Оно породило множество новых практических проблем и увлекательных художественных задач для кинодраматурга.

Но из этого отнюдь не следует, что мы имеем дело с каким-то совершенно новым по своей природе искусством. Нет, это все то же киноискусство, которое достигло значительного, очень плодотворного развития еще в «немом» периоде своего развития. Природа этого искусства одна и та же, потому что в ее существе было и остается движение зрительных образов, которое остается ведущим в единстве изображения и звука.

ДОРОГУ НОВОМУ В РАБОТЕ КИНОТЕАТРОВ!

Превратить кинотеатры в подлинные очаги художественной культуры, активизировать их повседневную деятельность по идейному и эстетическому воспитанию зрителей! Этим важным задачам был посвящен ряд материалов, помещенных в нашем журнале. Многочисленные отклики свидетельствуют о том, что вопрос этот живо волнует и работников кинопроката и зрителей. Авторы ряда писем подчеркивают, что новые формы контакта со зрителями приводят к улучшению экономических показателей работы кинотеатров. Вот отдельные письма читателей и сообщения о поисках новых форм организации кинозрелищ, о ценных начинаниях наиболее инициативных работников киносети.

В. Андон

Давно пора

Меня взволновали напечатанные в журнале статьи по вопросам кинопроката. Как человеку, несколько лет работающему в этой области, мне хочется поделиться некоторыми мыслями и предложениями.

Известно, что продвижение наших фильмов в массы— большое и важное дело. Между тем многие формы его устарели, а поискам новых методов работы со зрителем уделяется еще очень мало внимания.

На мой взгляд, происходит это потому, что многие считают так: если фильм хорош, он и сам пробьет себе дорогу к сердцу людей...

Верно ли это? Отчасти да. Но только отчасти.

Возьмем, к примеру, научно-популярные и хроникально-документальные фильмы. Наш советский зритель любит эти картины. Да, любит. Попробуйте показать в кинотеатре или даже на сельской кинопередвижке фильм без киножурнала или короткого очерка—зритель будет недоволен. Однако на экраны документальные и научные фильмы пробиваются с трудом.

Если с каждым художественным фильмом показывать киножурнал или одночастевый очерк, то окажется использованной едва третья часть новых короткометражных фильмов. А как быть с остальными? Как быть с документальными и научно-популярными очерками, имеющими по две-три и более частей? И тут, мне думается, прав Н. А. Лебедев («Искусство кино», 1959, № 8), ставя вопрос об устройстве специальных, небольших по размеру кинотеатров «Научно-популярного фильма», «Хроники» и т. п. Такие кинотеатры надо открыть всюду, где это возможно.

Но для создания таких кинотеатров нужны время и деньги. А мы уже сегодня никак не можем мириться с тем положением, которое возникло с показом научно-популярных и хроникально-документальных картин.

Во всей Молдавии, например, включая Кишинев, нет ни одного специализированного кинотеатра для демонстрации таких фильмов. Есть, правда, при центральном кишиневском кинотеатре «Патрия» небольшой зал на сто двадцать мест для демонстрации хроники, но для города с населением двести четырнадцать тысяч человек это совершенно недостаточно.

Можно ли найти выход из создавшегося положения?

Я думаю, можно.

Еще в конце 1958 года делегация киноработников Молдавии, в составе которой был и автор этих строк, выезжала для обмена опытом работы в Одессу и Одесскую область. Мы узнали, что там по заранее расписанному плану, о котором зрители довольно хорошо проинформированы через печать, радио и афиши, во всех пятнадцати зимних кинотеатрах

города перед началом последнего сеанса в качестве приложения к художественной программе демонстрируется двух-трехчастевый хроникально-документальный или научно-популярный киноочерк. Таким образом, ежедневно демонстрируются пятнадцать программ. Каждую неделю программы меняются.

Это в какой-то мере решает вопрос о показе небольших киноочерков и хроники (хотя на последний киносеанс не каждый из зрителей может пойти). Этот опыт мы применили у себя в Молдавии, хоть и не столь успешно.

Сложнее обстоит дело с показом полнометражных хроникально-документальных и научно-популярных фильмов.

Существует специальный приказ министра культуры СССР об обязательном проведении во всех кинотеатрах страны не менее одного раза в неделю двух-трех сеансов хроникально-документальных и научно-популярных кинофильмов. Однако этот приказ многими директорами кинотеатров не выполняется.

Происходит это потому, что такие сеансы кинотеатрам не планируются, и только от доброй воли директора зависит, возьмет ли он хроникально-документальную программу или нет. Имея довольно напряженный финансовый план и режим работы семь-восемь сеансов в день, каждый директор стремится «выехать» на художественных фильмах.

Средний метраж художественного фильма—2500 метров (1 ч. 32 мин.). И при таком метраже один-два сеанса для хроникально-документального фильма можно «выкроить». Если в каждом кинотеатре Союза за месяц будет проводиться хотя бы по десять сеансов хроникально-документальных фильмов, это позволит показать их десяткам миллионов людей. Сейчас у нас строится много новых кинотеатров, преимущественно на пятьсот и более мест. С открытием таких кинотеатров старые кинозалы, обычно имеющие малое количество мест, можно будет использовать для показа хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, а также для показа музыкальных кинокартин: фильмов-балетов, фильмов-опер, о чем и говорит в своей статье Н. А. Лебедев.

Ведь существуют театры драматические, театры оперы и балета, театры музыкальной комедии, каждый из них имеет определенный круг зрителей, а вот кинотеатров, специализированных по такому признаку, у нас пока нет.

Я, конечно, не за то, чтобы все кинотеатры разделить по жанрам, но, по-моему, такие специализированные кинотеатры, хотя бы по одному в городе, должны быть.

Несколько слов о рекламе. Если с рекламой на художественные фильмы у нас дело обстоит более или менее благополучно, то афиши, которые «Рекламфильм» выпускает на фильмы научно-популярные и хроникально-документальные, за редкими исключениями, не выдерживают критики. Над улучшением качества этих афиш еще надо много поработать.

В конечном итоге цель всех работников киноискусства состоит в том, чтобы их фильмы посмотрело как можно большее количество зрителей. Давайте же вместе подумаем, как добиться этого, как сделать достоянием самых широких масс любое ценное произведение советского киноискусства, независимо от его метража и жанровой принадлежности.

Кишинев

По заявкам зрителей

Минувшей зимой в московских кинотеатрах проходили конференции зрителей, тогда же были избраны советы содействия при кинотеатрах. Прошло всего полгода, но и за этот короткий срок советы содействия внесли много нового в работу кинотеатров, помогая, в частности, осуществить наиболее ценные предложения зрителей.

●

Кинотеатр «Звезда» с февраля этого года начал еженедельно демонстрировать фильмы по заявкам зрителей. Просмотрам предшествуют вступительные беседы историков кино.

Первой была показана картина «Судьба человека». К этому времени ее просмотрело в Москве свыше миллиона зрителей, и тем не менее желающих приобрести билеты было столько, что пришлось продлить демонстрацию картины на несколько дней—все сеансы проходили с аншлагом.

Большой успех имела и «Баллада о солдате».

На одной из первых бесед, посвященных демонстрируемым фильмам, молодые зрители выразили желание посмотреть «Поэму о море» и прослушать лекцию об особенностях творчества Довженко.

Среди фильмов, показанных повторно по заявкам зрителей,— «Коммунист», «Евгений Онегин», «Закройщик из Торжка» и другие.

●

В кинотеатре «Искра» по почину совета содействия создан лекторий, названный здесь универси-

тетом культуры. Активное участие в его работе принимают педагоги местных школ. Они читают лекции, устраивают выставки литературы и учебных пособий на темы показываемых научно-популярных фильмов, проводят иногда демонстрацию опытов.

Педагоги же предложили и тему первого цикла научно-популярных фильмов — «Возникновение и развитие жизни», как наиболее близкую к задачам научно-атеистической пропаганды. Показываемые перед сеансом физические и химические опыты наглядно разъясняют происхождение различных религиозных «чудес».

Кинолекторий вызвал очень большой интерес у зрителей.

На второй цикл его занятий кинотеатр выпустил по предварительным заявкам в три раза больше абонементов, чем на первый. Теперь научно-популярным и документальным фильмам отводится не один, а три и четыре сеанса в неделю.

●

Кинотеатр имени Моссовета выполнил одно из основных пожеланий зрителей, высказанных на конференции, — он установил постоянное время начала сеансов, а также организовал продажу билетов непосредственно на предприятиях района.

Кинотеатр привлек к массовой работе широкий круг интеллигенции.

Помимо лекций, с которыми выступают члены Общества по распространению политических и научных знаний, здесь в недавно открытом кинолектории проводятся перед сеансами беседы на различные темы. Театр, например, провел неделю, посвященную вопросам воспитания детей в семье.

Совет содействия проявляет большую заботу о юных зрителях. Он организует для них музыкальный лекторий силами преподавателей и учеников старших классов музыкальной школы Кировского района.

●

Один из самых молодых в Москве, детский кинотеатр «Дружба», открывшийся полтора года назад, завоевал большую популярность. Перед сеансом в уютном, хорошо обставленном фойе можно посмотреть различные выставки, познакомиться с книгами, новыми играми, получить совет, как устроить кукольный театр, как самому сделать куклу, как подготовить сцену и написать декорации. И этому обучаются здесь не только дети, но и взрослые — театр тесно связан со школами и активом домоуправлений больших жилищных массивов. Но самую большую известность «Дружбе» принес «собственный» кукольный театр, созданный и руководимый членом совета содействия художницей и режиссером Н. Гегелла. В его репертуаре уже четыре спектакля и свои песни; создана здесь же в театре и своя кукла-конферансье «Сатирик Весельчак», прославившийся у зрителей меткими, злободневными монологами и интермедиями.

Управление культуры исполкома Моссовета

КИНО „ИСКРА" ТЕАТР

Ул. Костякова, д. 10

Проезд: трамваи — 1, 27, 29. Автобусы — 44, 63, 82, 87.

Овладение материалистическим мировоззрением — жизненная необходимость для каждого советского человека

„ЛЮБИТЕ ПРЕКРАСНОЕ"

(Из обращения группы советских художников)

УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ В КИНО

В кинотеатре „Искра" продолжается демонстрация циклов научно-популярных и документальных фильмов, имеющих своей целью расширение общеобразовательного и культурного горизонта зрителей.

В настоящее время в кассе кинотеатра производится продажа абонементов на 2-й цикл фильмов по теме:

„СОКРОВИЩА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА",

...ключающий 5 сеансов.

...каждую субботу

КИНО „ЗВЕЗДА" ТЕАТР

ПО ЗАЯВКАМ КИНОЗРИТЕЛЕЙ

ПО СРЕДАМ НА СЕАНСЕ 19.00 В КИНОТЕАТРЕ БУДУТ ДЕМОНСТРИРОВАТЬСЯ ПОВТОРНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КИНОФИЛЬМЫ

СМОТРИТЕ!

16 МАРТА — ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

23 МАРТА — ПОЭМА О МОРЕ

ЗАКРОЙЩИК ИЗ ТОРЖКА

Пример, достойный внимания

УВАЖ. тов. РЕДАКТОР!

Наш кинотеатр, несмотря на крайне напряженный финансовый план, много внимания уделяет эстетическому образованию кинозрителей - трудящихся основного промышленного района Запорожья - Орджоникидзевского. Нам это дается не легко, но мы это делаем потому, что понимаем задачи киноискусства в этом большом деле. Понимают их и наши кинозрители, поэтому все наши киносеансы, на которых мы демонстрируем фильмы по вопросам литературы и искусства, проходят с большим успехом.

С уважением

Директор Запорожского
кинотеатра им. Н.В.Гоголя

(М А Й Д.А.)

г.Запорожье
Проспект имени Ленина, 2I2.

Вместе с этим письмом тов. Д. Май прислал четыре проспекта-брошюры в красочных обложках и несколько рекламных листовок. Первая брошюра озаглавлена «В мире прекрасного». Она начинается обращением к кинозрителям.

«Человек коммунистического общества, — говорится в обращении, — должен быть всесторонне образованным гражданином. Не каждый может стать художником, писателем или композитором, но каждый, будь он работник умственного или физического труда, должен любить и понимать искусство, литературу, музыку. Все стороны духовной жизни народа так тесно связаны, что недостаток в воспитании в одной области неминуемо будет сказываться на общем кругозоре человека, снижая в конечном счете общий уровень его культуры...

Вот почему коллектив нашего кинотеатра начинает показывать художественные и документальные кинокартины, объединенные в цикл «В мире прекрасного». По субботам и воскресеньям в вечернее время мы покажем все лучшее, что создано отечественной и зарубежной кинематографией (и чем мы располагаем на месте) в области музыки, литературы и искусства...

В программу этого цикла кинотеатр включил фильмы «Мусоргский», «Лебединое озеро», «Евгений Онегин», «Ромео и Джульетта», и ряд других.

Оставим на совести авторов стилистические погрешности, имеющиеся в обращении, и самый подбор фильмов, сделанный скорее всего по принципу «чем мы располагаем на месте». Но, независимо от этого, нельзя не приветствовать хорошую инициативу запорожцев, — она заслуживает поддержки.

Подобную работу кинотеатр имени Н. В. Гоголя проводит не впервые. Здесь уже состоялись «Вечера популярной песни из музыкальных фильмов», к которым была выпущена брошюра с данными о фильмах и текстами песен из них.

Цикл просмотров был посвящен теме: «Известные русские и зарубежные композиторы в произведениях киноискусства». В него вошли фильмы: «Моцарт», «Композитор Глинка», и др.; с кратким докладом выступал дирижер симфонического оркестра областной филармонии Юрий Луцив и к каждому фильму выпускалась листовка с основными сведениями о композиторе, о картине.

Мы так подробно рассказали об опыте запорожских товарищей, чтобы показать, как при наличии инициативы и желания можно применять новые формы в работе кинопроката.

Конечно, не обязательно ограничиваться проведением циклов киновечеров только на темы литературы и искусства. Художественные, документальные, научно-популярные фильмы, имеющиеся в прокате, дают возможность составлять программы, посвященные различным другим интересным темам.



Новые фильмы, планы, замыслы

ГРУЗИЯ

Скоро на экраны выйдет «Прерванная песня» (авторы сценария К. Лордкипанидзе, А. Маренчин, Н. Санишвили, режиссер-постановщик Н. Санишвили)—это совместная постановка студии «Грузия-фильм» и Братиславской студии (Чехословакия). Фильм напоминает о дружеских связях грузинского и словацкого народов, возникших в годы Великой Отечественной войны в совместной борьбе с гитлеровскими захватчиками.

Находится в производстве детский фильм «Внук дедушки Гигия» (авторы сценария Г. Чиковани, Ю. Кротков, режиссеры-постановщики С. Челидзе, З. Гудавадзе), повествующий о пионерах деревни, их вкладе в развитие колхозного виноградарства.

Снимается фильм «От двора ко двору» (автор сценария Р. Табукашвили). Это дипломная работа выпускников ВГИКа, молодых режиссеров М. Кокочашвили и О. Абесадзе. «От двора ко двору»—экранизация повести классика грузинской литературы Д. Клдиашвили «Соломон Морбеладзе», в которой автор сатирически рисует жизнь и быт мелкопоместного грузинского дворянства.

Завершается работа над фильмом-балетом «Отелло» композитора А. Мачавариани, который создан выдающимся мастером советского балетного искусства В. Чабукиани на основе спектакля, поставленного в Тбилисском театре оперы и балета имени З. Палиашвили. Однако это не простая фиксация театральной постановки, а оригинальное кинопроизведение. Главный художник фильма—С. Вирсаладзе. В роли Отелло выступает В. Чабукиани, Дездемоны—В. Цигнадзе, Яго—З. Кикалейшвили.

По сценарию «Горят костры», написанному воспитанником сценарного факультета ВГИКа С. Жгенти по мотивам повести грузинского писателя Р. Гветадзе «Чиакокона», создается фильм о восстании трудового крестьянства одного из районов Грузии против господства меньшевиков, о борьбе за установление Советской власти. Ставит картину вгиковец Ю. Кавтарадзе.

Снимается фильм «Добрые люди» (автор сценария Г. Мдивани, режиссер-постановщик Ш. Манагадзе), рассказывающий о советском человеке, преобразующем жизнь и созидающем новый мир.

Сценарий написан на материале Руставского металлургического завода.

Коллектив студии готовится также к постановке ряда картин, которые будут выпущены в 1961 году.

М. КАКАБАДЗЕ,
Начальник сценарного отдела студии «Грузия-фильм»

КИРГИЗИЯ

О планах и делах киргизских кинематографистов сообщил нам директор Фрунзенской студии Ш. Усубалиев:

— Работники киноискусства Киргизии ставят перед собой задачу запечатлеть в образах киноискусства прекрасное настоящее своего народа, новых людей, воспитанных советским строем. Героям-животноводам, их новаторскому труду будет посвящен фильм «Цвети, Тянь-шань» по сценарию А. Джантошева и М. Аксакова. В главных ролях зрители увидят народного артиста СССР М. Рыскулова, молодых артистов Д. Сеидахмедову, А. Умуралиева.

В ПАВИЛЬОНАХ «МОСФИЛЬМА»

Начались съемки историко-революционного фильма «Ленин в Польше» по сценарию Е. Габриловича и И. Неверли (совместная постановка киностудии «Мосфильм» и польского кинообъединения «Дрога»). Режиссер картины—В. Невзоров, главный оператор—Ежи Липман. Роль В. И. Ленина поручена артисту Казанского драматического театра Н. Проваторову. Мать Владимира Ильича играет С. Гиацинтова. Роль Н. Крупской исполняет М. Пастухова.

В фильме занято также много польских киноактеров.

Натурные съемки будут происходить в Польше, а павильонные на «Мосфильме».

●

Исторический факт—спасение советскими войсками сокровищ Дрезденской галереи—положен в основу сюжета фильма «Пять дней, пять ночей». Постановка его осуществляется студией «Мосфильм» совместно с ДЕФА (ГДР). Авторы сценария—Л. Арнштам и В. Евелинг, постановщик—Л. Арнштам, режиссер—О. Тиль, операторы—А. Шеленков и И. Чен, композитор—Д. Шостакович. Основные роли исполняют В. Сафонов, В. Санаев, А. Ханов, Е. Сергеев, Е. Козырева. В фильме снимается большая группа немецких актеров, в частности известная драматическая артистка М. Легаль исполняет роль хранительницы Дрезденской галереи фрау Ранк.

После завершения павильонных съемок творческая группа выедет в район Дрездена.

●

Студия «Мосфильм» приступила к экранизации повести В. Тендрякова «Чудотворная».

— Будущий фильм—не антирелигиозная агитка, а большая жизненная драма, затрагивающая важные проблемы переделки человеческого сознания,—сказал нам постановщик картины режиссер В. Скуйбин. — Хочется, чтобы, посмотрев «Чудотворную», зрители задумались над тем, можно ли равнодушно относиться к религиозным суевериям.

Роль Родьки поручена школьнику Володе Васильеву, его матери Варвары—Н. Меньшиковой, в роли учительницы снимается заслуженная артистка РСФСР К. Половикова.

В несколько строк

В дни празднования сорокалетия Азербайджанской ССР кинотеатры и клубы республики провели показ азербайджанских фильмов, созданных в первые годы Советской власти режиссерами А. Бек-Назаровым, А. Шарифовым, М. Микаэловым. Негативы восемнадцати картин производства тех лет были недавно обнаружены в Госфильмофонде, реставрированы работниками студии «Азербайджанфильм» и подготовлены для массового проката.

●

Факультет киноискусства народного университета культуры организован при Свердловской киностудии. В просмотровом зале собираются люди разных профессий: рабочие и служащие, учащиеся, деятели культуры. Работники студии знакомят их с «тайнами» кинематографии. Одним из первых вызвался вести занятия в университете режиссер Л. Оболенский. Ежемесячно проводятся встречи слушателей университета с деятелями киноискусства.

●

На Всемирной сельскохозяйственной выставке в Индии большим успехом пользовался советский широкоэкранный передвижной кинотеатр «Ставрополец», оборудование которого размещается на двух грузовых автомашинах. Каждый вечер происходил здесь показ научно-популярных и документальных фильмов. Зрительный зал на пятьсот мест всегда был переполнен.

●

Двенадцать тысяч сеансов, на которых побывало около полумиллиона зрителей, провел за четверть века своей работы киномеханик Кафанского рабочего клуба (Армения) Шмавон Амбарцумян. Тридцать воспитанников Амбарцумяна ныне работают в рабочих и сельских клубах Горного Зангезура. Горняки и металлурги Зангезурского рудоуправления тепло отпраздновали в своем клубе юбилей киномеханика.

●

Любительская киностудия Дворца культуры Харьковского электромеханического завода готовит к Декаде украинской литературы и искусства в Москве цветной фильм «От чистого сердца»—о заводской художественной самодеятельности.

За последний год студией создан ряд интересных фильмов. О жизни и труде бригад коммунистического труда повествует «Репортаж с переднего края», отмеченный премиями на Первом слете кинолюбителей в Киеве и на Первом всесоюзном смотре кинолюбителей в Москве. Цветной фильм «Садам цвести» посвящен благоустройству и озеленению города и его предприятий, фильм «У наших детей»—летнему отдыху ребят. С большим интересом встретили рабочие завода очерки о лучших производственниках.

Недавно студийцы приступили к работе над своим первым художественным короткометражным фильмом «Шуточка» по рассказу А. П. Чехова. В главных ролях снимаются инженер Станислав Лех и слесарь-сборщик Ида Зайчик. Оператор—сверловщик Валерий Щеканов, его помощник—техник Валентин Сустан.



Началась постановка фильма «В пути» по сценарию молодого писателя Ч. Айтманова. Он рассказывает о жизни и труде водителей автомашин, значительную часть времени проводящих в дороге.

В заключение беседы тов. Усубалиев подчеркнул, что молодая киргизская кинематография могла бы развиваться более быстрыми темпами, если бы были подготовлены в достаточном количестве национальные режиссерские кадры.

ЛАТВИЯ

— Исполняющееся в этом году двадцатилетие Советской Латвии кинематографисты республики отмечают выпуском фильма «Буря» по первой книге романа В. Лациса,—сообщил нашему корреспонденту директор Рижской студии П. Яновский.—Фильм поставил режиссер П. Арманд по сценарию К. Исаева; в главных ролях снимались артисты В. Артмане и В. Зандберг.

Следующей постановкой П. Арманда будет фильм «Авторитет» по сценарию Е. Ратнера и Т. Сытиной, посвященный колхозной действительности наших дней.

Режиссер А. Неретнек закончила работу над картиной «Твое счастье», главную роль в котором исполняет Дзидра Ритенбергс, воплощающая образ нашей современницы, передовой советской женщины.

Комедию «Светлячок» будет ставить А. Лейманис по сценарию В. Саулескална, получившему вторую премию на втором республиканском сценарном конкурсе. Продолжается работа и над другим сценарием, отмеченным на конкурсе поощрительной премией,—«Человек рождается на рассвете». Этот сценарий написан оператором М. Рудзитисом, впервые выступающим на поприще кинодраматургии.

Надо сказать, что сценарные конкурсы дают все более ощутимые результаты. Если первый республиканский конкурс не оправдал полностью возлагавшихся на него надежд, он все же выявил способных начинающих кинодраматургов, с которыми стоит продолжать работу. Второй конкурс, проведенный в 1959 году, дал уже интересные сценарии, которые могут быть подготовлены к постановке. По решению Министерства культуры и Союза писателей Латвийской ССР, сценарные конкурсы будут проводиться ежегодно.

МОЛДАВИЯ

— На студии «Молдова-фильм» снимается фильм «За городской чертой». Как в нескольких словах изложить его тему? Это фильм о наступлении нового на пережитки старого,—рассказал корреспонденту «Искусства кино» директор студии В. Шевелов.—Там, где стояли ветхие домики старого предместья, сооружается современный город, и в процессе его строительства меняются не только бытовые условия людей, но и их привычки, понятия, представления о жизни. Фильм ставит выпускник ВГИКа режиссер В. Лысенко по сценарию, написанному им совместно с Ю. Эдлисом. Оператор картины—Н. Харин. В фильме снимаются народные артисты Молдавской ССР Д. Дориенко, К. Штырбул и молодые актеры.

О советских археологах, об их работе, поисках, интересных открытиях расскажет зрителям фильм «Орлиный остров». Его ставят режиссеры М. Рошаль и М. Израилев по сценарию М. Рошаль, Г. Федорова, Я. Фрида и Э. Дунского.

Во второй половине года начнется постановка комедии «Свадьба с происшествием» по сценарию писателя Аурела Бусуйок, хорошо знающего колхозное село и его людей.



Е. Иофис

Что надо знать о кинопленке

Как бы интересно ни был задуман фильм, его не может увидеть зритель до тех пор, пока на кинопленке не окажется соответствующее изображение. Поэтому каждый кинолюбитель должен знать о кинопленке хотя бы самое необходимое.

Кинопленка относится к сложному виду материалов, требующих чрезвычайно высокой культуры производства. Достаточно вспомнить, что при изготовлении пленки на прозрачную, бесцветную и эластичную подложку наносят несколько тончайших слоев: эмульсионный — из желатиновой массы со светочувствительными микрокристаллами галогенида серебра, противоореольный — препятствующий появлению паразитных изображений от чрезмерно ярких деталей объекта съемки, противоразрядный — исключающий возникновение разрядов статического электричества при прохождении кинопленки в аппаратах и при ее перемотке, защитный — оберегающий нежную эмульсию от потертостей (рис. 1).

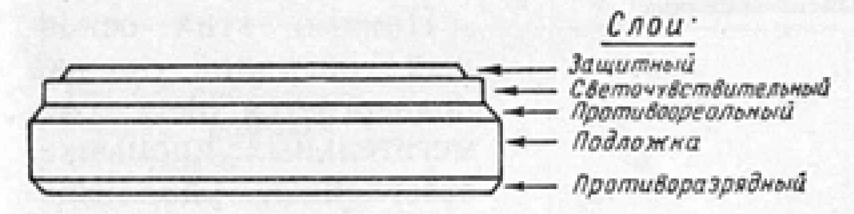


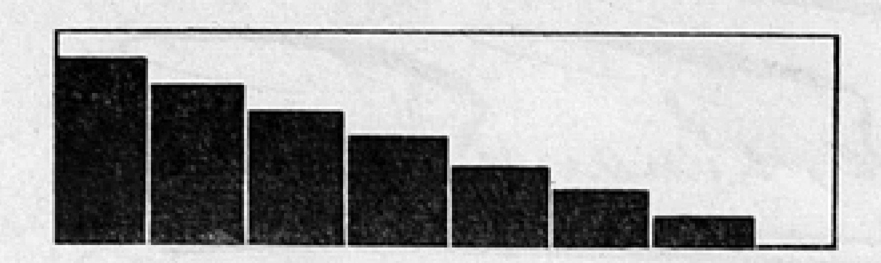
Рис. 1. Схема строения черно-белой обратимой кинопленки

Для того чтобы изображение на экране было равномерным по плотности и не имело полос, светочувствительный слой должен быть строго одинаковым по толщине как в длину, так и в ширину всей ленты, которая при изготовлении имеет около 300 метров длины и до полутора метров ширины. Эту широкую и длинную ленту разрезают на полосы в 16 или 8 миллиметров и перфорируют, то есть прорубают в них определенной формы отверстия, с помощью которых кинопленка движется в съемочном и проекционном аппаратах. Резка и перфорирование кинопленки должны быть выполнены по очень высокому классу точности, так как достаточно отступления от норм на сотые доли миллиметра, чтобы изображение на экране потеряло устойчивость, а в некоторых случаях происходили разрывы пленки во время съемки или проекции.

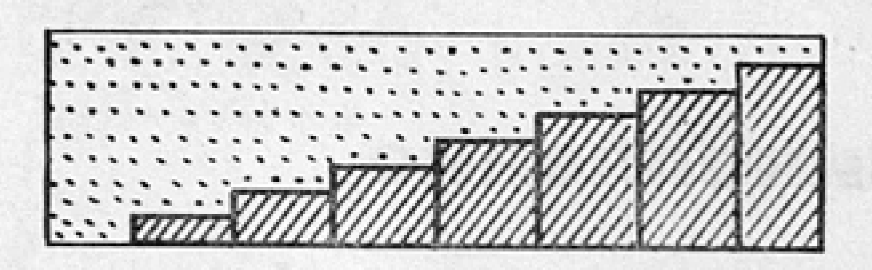
Из многочисленных типов кинопленок наибольшее распространение у кинолюбителей находят обратимые кинопленки. Они позволяют получать позитивное изображение на той же кинопленке, на которой происходила съемка. Очевидно, что в этом случае отпадает необходимость первоначально изготовлять негатив, затем печатать с него позитив. Нет ни двойного расхода кинопленки (негатив+позитив), ни нужды в сложном оборудовании, которым пользуются при копировании негатива. Сокращается и время на изготовление фильма.

Черно-белое позитивное изображение на обратимой кинопленке образуется в результате проведения следующих процессов (рис. 2). В момент съемки под действием света, идущего от объекта через объектив камеры к кинопленке, в ее светочувствительном слое возникает скрытое фотографическое изображение. Подвергая эту ки-

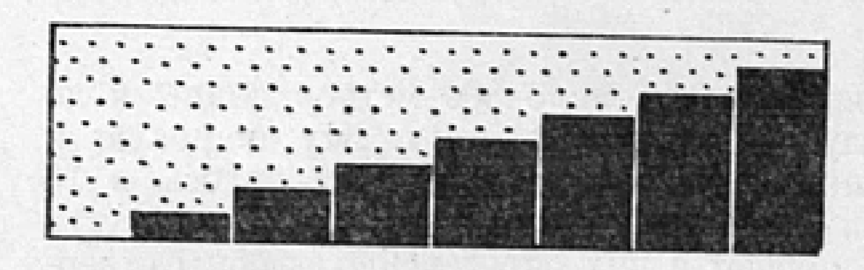




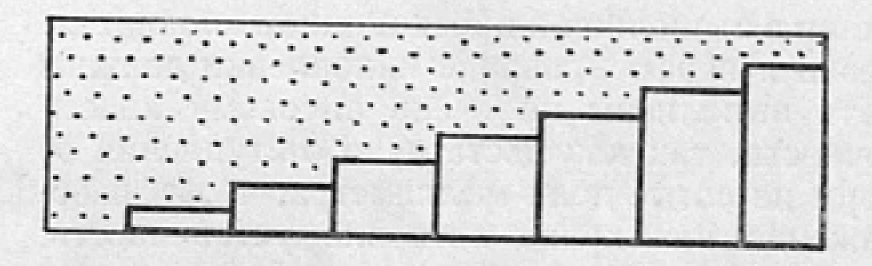
Объект съемки



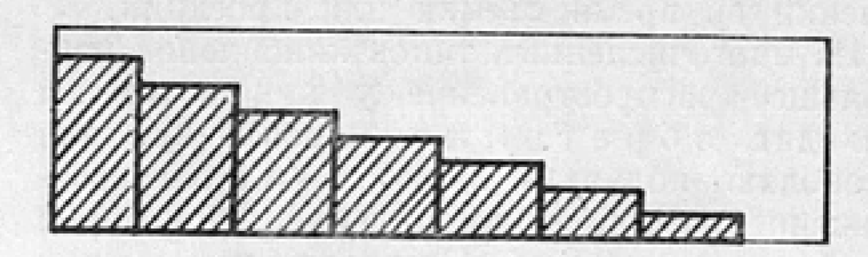
Съемка
Образование скрытого фотографического изображения



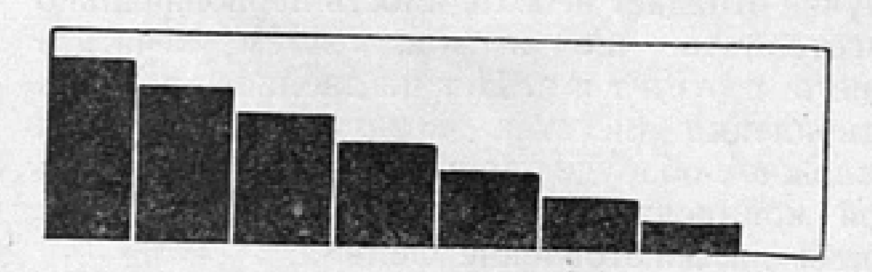
Первое проявление
Образование видимого негативного изображения



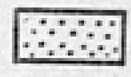
Обращение
Разрушение негативного изображения



Засветка
Образование скрытого фотографического изображения



Второе проявление
Образование видимого позитивного изображения

 *Галогениды серебра*

 *Экспонированные галогениды серебра*

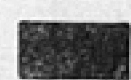
 *Металлическое серебро*

Рис. 2. Схема образования черно-белого позитивного изображения на обратимой кинопленке

нопленку обработке в проявляющем растворе, скрытое изображение переводят в видимое — негативное, которое воспроизводит объект съемки почернениями, противоположными яркости деталей, то есть, чем ярче были детали в объекте, тем бо́льшими почернениями они переданы на кинопленке. Следовательно, кинопленка после этого проявления будет иметь негативное изображение из металлического серебра и не тронутые светом галогениды серебра. Разрушив негативное изображение путем обработки кинопленки в обращающем растворе с сильной окислительной способностью и воздействуя светом, а затем раствором проявителя на оставшиеся в светочувствительном слое галогениды серебра, переводят это серебро в металлическое, которое и воспроизведет объект съемки позитивно, то есть пропорциональным соотношением почернений в кинопленке к яркостям деталей в объекте.

Помимо этих основных операций пленка подвергается ряду вспомогательных: промывке, осветлению, удаляющему окраску желатинового слоя от обращающего раствора; фиксированию, растворяющему галогениды серебра, которые не приняли участия в создании изображений; сушке и т. д.

Рекомендован такой процесс обработки:

Название операции \ Рецепт раствора в граммах на 1 л воды	Метола	Гидрохинона	Сульфита натрия безводного	Поташа	Едкого натрия	Бромистого калия	Роданистого калия	Сульфата натрия	Двухромовокислого калия	Серной кислоты концентрированной, в мл	Тиосульфата натрия	Метабисульфита калия	Продолжительность обработки (мин.)	Температура в градусах
Первое проявление	2	14	25	40	2	2	2,5	10	—	—	—	—	12	20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5—10	16—20
Обращение	—	—	—	—	—	—	—	—	5	5	—	—	5—7	18—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8—10	16—20
Осветление	—	—	50	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	18—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6—7	18—20
Засветка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5—10	—
Второе проявление	5	6	40	40	—	2	—	—	—	—	—	—	6—8	20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	16—20
Фиксирование	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	200	40	5	18—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	15—20	16—20

Часто после разрушения негативного изображения в кинопленке позитивное изображение получают путем воздействия на оставшиеся галогениды серебра гидросульфитом натрия, тиомочевиной и другими веществами, способными перевести галогениды серебра в металлическое серебро или сернистое серебро без действия света и второго проявления на светочувствительный слой кинопленки по такой схеме:

1) скрытое фотографическое изображение + проявляющий раствор = видимое негативное изображение;

2) негативное изображение + обращающий раствор = разрушение видимого изображения;

3) нетронутые светом галогениды серебра + раствор для чернения = позитивное изображение из металлического серебра.

Этот процесс может быть проведен, например, с помощью следующих растворов:

Название операции \ Рецепт раствора в граммах на 1 л воды	Метола	Гидрохинона	Сульфита натрия безводного	Поташа	Бромистого калия	Роданистого калия	Двухромовокислого калия	Серной кислоты концентрированной, в мл	Гидросульфита натрия	Продолжительность обработки (мин.)	Температура в градусах
Первое проявление	2	8	25	50	4	5	—	—	—	5—7	20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	16—20
Обращение	—	—	—	—	—	—	5	5	—	6—10	16—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	16—20
Осветление	—	—	50	—	—	—	—	—	—	5—7	16—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	16—20
Чернение	—	—	—	—	—	—	—	—	20	3—4	16—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	25	16—20

Раствор гидросульфита натрия готовят непосредственно перед обработкой кинопленки, так как он быстро разрушается.

Этот процесс обработки кинопленки в условиях работы кинолюбителя предпочтительнее обычных процессов вследствие того, что исключаются некоторые операции с мокрой кинопленкой, могущие привести к царапинам и другим дефектам в кинопленке.

Для получения цветного изображе-

ния пользуются обратимой цветофотографической кинопленкой с весьма сложным строением (рис. 3). В этом случае на подложку

Изображения образуются из следующих красителей:

Светочувствительные слои, в которых образуются частичные изображения деталей объекта:

Желтого
Пурпурного
Голубого

Синие
Желтый фильтровый слой
Зеленые
Красные
Подложка
Противоразрядный слой

Рис. 3. Схема строения цветофотографической обратимой кинопленки

вместо одного светочувствительного слоя поливают три светочувствительных и один фильтровый слой с еще большей точностью по толщине, чем при изготовлении черно-белой кинопленки.

Наружный светочувствительный слой цветофотографической кинопленки относится к несенсибилизированным, средний — к ортохроматическим и нижний — к панхроматическим эмульсиям. Вследствие желтой окраски фильтрового слоя, исключающего действие синих лучей на средний и нижний слои, объект съемки расчленяется на три частичных изображения: в наружном слое — изображение синих деталей, в среднем — изображение зеленых деталей и в нижнем —изображение красных деталей.

При изготовлении кинопленки в каждый из ее светочувствительных слоев введено по одному бесцветному компоненту цветного проявления.

Обрабатывая кинопленку после съемки в растворе, содержащем обычно амидол в качестве проявляющего вещества, получают из металлического серебра черно-белое негативное изображение объекта съемки. Подвергая затем сохранившиеся галогениды серебра в кинопленке первоначально действию света, а затем обработке в растворе, имеющем цветное проявляющее вещество, переводят это серебро в металлическое. Одновременно происходит превращение бесцветных компонентов в соответствующие красители, точно повторяющие частичные черно-белые изображения в эмульсионных слоях. Следовательно, после первого (черно-белого) проявления и второго (цветного) в слоях кинопленки одно-

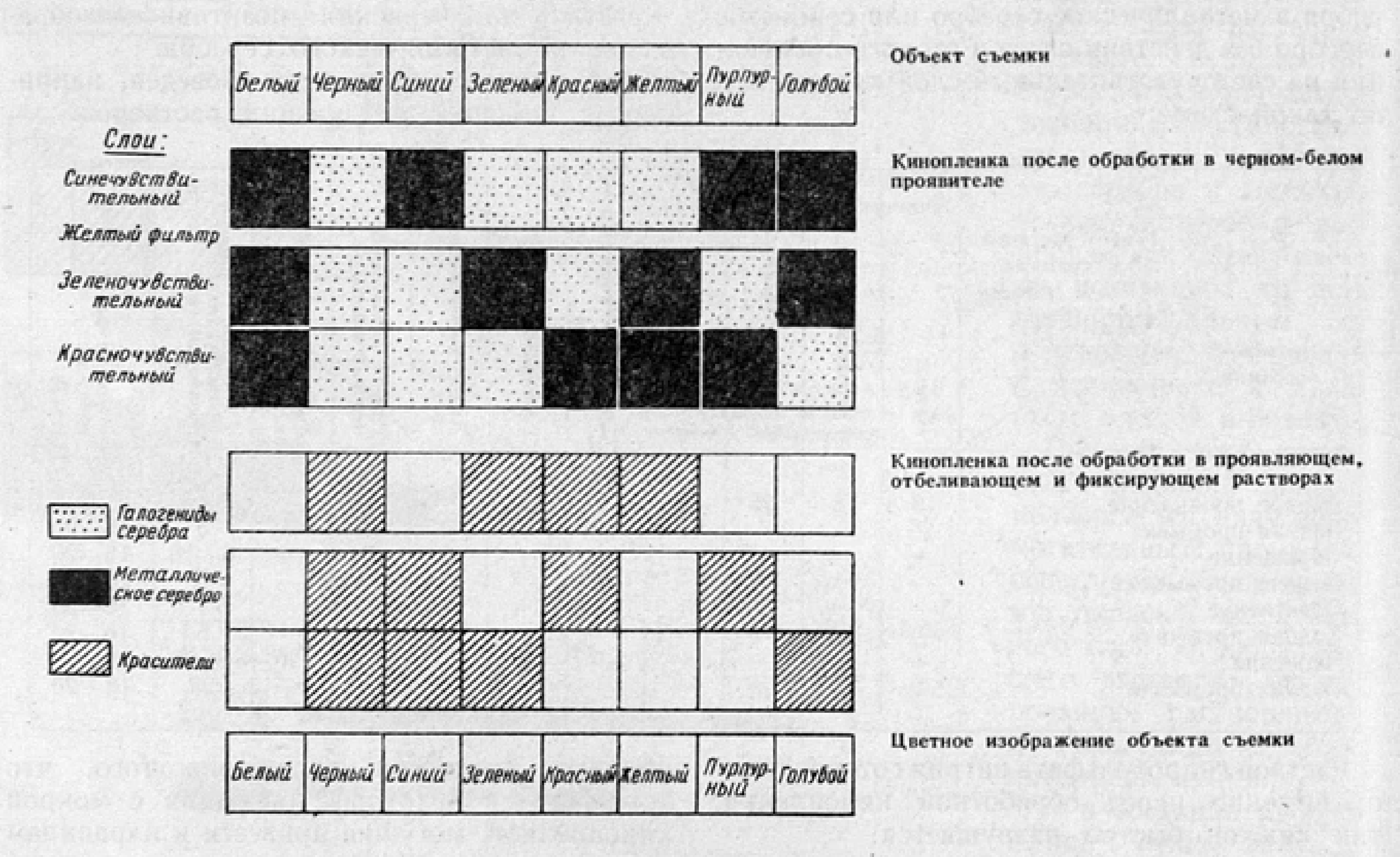


Рис. 4. Схема образования цветного позитивного изображения на обратимой кинопленке

временно будут находиться три цветоделенных негативных, три цветоделенных позитивных изображения из металлического серебра и три цветоделенных позитивных изображения из красителей. Обрабатывая кинопленку раствором, удаляющим из ее слоев только металлическое серебро, получают чисто цветное позитивное изображение, составленное из желтого красителя в наружном, пурпурного в среднем и голубого красителя в нижнем слоях. Эти красители образовались из бесцветных компонентов цветного проявления, имевшихся в эмульсионных слоях кинопленки. Создание цветного изображения на обратимой кинопленке идет по изображенной схеме (рис. 4).

Существует много режимов и растворов, с помощью которых можно получить цветное изображение, однако предпочтение следует отдать рекомендованному фабрикой кинопленки, потому что, изготовляя цветофотографическую кинопленку, она рассчитывает на определенный процесс, обеспечивающий образование сбалансированного по светочувствительным слоям цветного изображения.

Процесс этот показан в следующей таблице;

Рецепт раствора в граммах на 1 л воды / Название операции	Амидола	Диэтилпарафенилендиаминсульфата	Сульфита натрия безводного	Гидроксиламина	Поташа	Бромистого калия	Красной кровяной соли	Фосфорнокислого калия однозамещенного	Фосфорнокислого натрия двузамещенного	Тиосульфата натрия	Аммония хлористого	Продолжительность обработки (мин.)	Температура в градусах
Черно-белое проявление	6	—	60	—	—	1	—	—	—	—	—	35	20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	30	16—20
Засветка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—
Цветное проявление	—	2,75	2	1,2	80	1	—	—	—	—	—	11	20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	30	16—20
Отбеливание	—	—	—	—	—	—	100	6	4	—	—	5	16—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	16—20
Фиксирование	—	—	—	—	—	—	—	—	—	120	80	5	16—20
Водная промывка	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	20	16—20

Обработка может быть выполнена с помощью бачков с улитками, рамок из пластмассы, на которые наматывается кинопленка, барабанов, а также в проявочных машинах и других приспособлениях.

Если процесс обработки кинопленки по продолжительности или по составу растворов не соответствует рекомендованному фабрикой, то возможно, что частичные изображения могут оказаться отличными одно от другого по плотности или по контрасту, то есть слои будут разбалансированными, что приводит к цветоискаженному изображению объекта съемки.

Свойства обратимых черно-белых и цветофотографических кинопленок характеризуются теми же показателями, что и обычные кинопленки, то есть величинами светочувствительности, фотографической широтой, разрешающей способностью и другими. Некоторые из характеристик обратимых кинопленок имеют более важное значение, чем при использовании обычных негативных кинопленок. Например, у обратимых кинопленок фотографическая широта меньше, чем у негативных кинопленок. Поэтому экспонирование обратимых кинопленок должно производиться весьма точно.

Чтобы определить правильную экспозицию для съемки, целесообразно на каждой новой партии кинопленки, отличаемой по номеру эмульсии, делать экспонограмму, представляющую собой изображение какого-либо объекта, снятого с различными экспозициями, изменяющимися в определенном порядке от наибольшей к наименьшей.

Прежде чем снять экспонограмму, замеряют освещенность объекта съемки с помощью фотоэлектрического экспонометра. Затем производят съемку на испытуемой кинопленке, например с пятью экспозициями, каждая из которых в два раза короче предыдущей. Изменение

экспозиции осуществляют или путем уменьшения действующего отверстия объектива, или изменением частоты съемки кадров. Обработав экспонограмму при всех режимах, предусмотренных для данной кинопленки, выбирают из этой пробы оптимальное изображение, обращая внимание на чистоту в прозрачных участках и плотность в тенях.

Сопоставляя показатели экспонометра, полученные в условиях освещения выбранного кадра в экспонограмме, с условиями освещения объектов для фильма, можно легко найти для них правильную экспозицию. Разумеется, режимы обработки кинопленки для всех случаев съемки должны быть строго одинаковыми.

Следует также обратить внимание на то, что позитивные изображения на обратимых кинопленках получаются тем прозрачнее, чем избыточнее была экспозиция при съемке, то есть чем больше была допущена передержка; и, наоборот, тем плотнее будет позитивное изображение, чем ниже нормальной была экспозиция, то есть чем больше была недодержка при съемке. Попытки исправить экспозиционные ошибки путем подбора процесса проявления редко дают положительные результаты. Значительно проще черно-белые позитивные изображения в кинопленке подвергнуть ослаблению или усилению.

Зрительному восприятию фильма мешают царапины на кинопленке, пересвеченные или плохо проработанные детали объекта съемки, нерезкое изображение и другие дефекты. Практика показывает, что почти невозможно получить удовлетворительное изображение общего плана с большим количеством деталей при ширине кинопленки 8 миллиметров. Поэтому, создавая фильмы на узкой кинопленке, необходимо следить за правильностью освещения объекта съемки, не допускать повреждений на кинопленке и отдавать предпочтение крупным и средним планам.

Ю. Мартыненко

Зоркость взгляда

В этот день было показано несколько фильмов: полнометражные произведения профессиональных кинематографистов и маленькие фильмы кинолюбителей. Но, странное дело, в памяти осталась именно эта скромная программа любительских короткометражек, увиденная на вечере «Кинолюбители—мастерам кино».

В фильмах профессионалов бросались в глаза по-своему решенные мизансцены, умело построенные кадры, обдуманная актерская работа. Кадры, снятые кинолюбителями, заведомо проигрывая в совершенстве формы, привлекали своим искренним, горячим отношением к жизни, откровенным вмешательством в нее, публицистической страстностью в обличении тех недостатков, против которых они были направлены.

Первый фильм—трехчастевая короткометражка «Народная милиция», созданная коллективами самодеятельных киностудий Свердловского городского комитета ВЛКСМ и Горного института им. В. В. Вахрушева,—фильм о борьбе за новую мораль.

На фоне черного неба, слабо мерцающего блестками звезд, движется яркая точка спутника. Но в век космоса, в век фантастических успехов техники и осуществления смелых дерзаний человеческой мысли все еще...

...Словно грохот там-тама, напоминающий нам о первобытной дикости, о продетых в нос кольцах и ожерельях из человеческих зубов, врывается резкий, лихорадочный ритм рок-н-ролла. Исступленный, нарастающий темп, нервные, дерганные движения. Молодые люди, словно на очередном бдении секты трясунов, находятся в состоянии странного экстаза. В рюмки льется, пенясь, переливаясь через край, вино.

Резкий монтажный стык—в ковш падает, разбрызгивая снопы искр, тяжелая струя расплавленной стали.

Так авторы выразительно сопоставляют созидательный труд и бесцельное прожигание жизни. А вот портреты: один, раздвинув тарелки с окурками, уронил голову на руки, другой полудремлет в пьяном забытьи. Лица бессмысленны и как бы лишены индивидуальных черт. Помогая нам отличать их друг от друга, авторы дают своеобразные ориентиры-бутылки вина разных марок. И снова монтажный стык: на усталых, но удовлетворенных лицах играют отблески выплавленной стали.

Этот основной прием резких монтажных сопоставлений, делающий фильм таким выразительным, органически вырастает из основной задачи авторов — осудить мерзости, еще гнездящиеся по углам обывательского быта в нашей светлой и радостной действительности.

Публицистическая страстность этих сопоставлений придает фильму гражданский пафос.

Другое достоинство фильма — то, что он представляет собой человеческий документ, ибо его кадры — это подлинные жизненные зарисовки, а рассказы о судьбах в большинстве своем опираются на конкретные факты. Вот три вороватo распивающие водку личности торопливо расходятся, заметив, что их снимают. Вот, испытывая жгучий стыд, преподаватель физкультуры прячет лицо за какой-то тряпкой, выданной ему в вытрезвителе.

Однако сильно действующий прием контрастного сопоставления темных и светлых сторон нашей жизни применяется столь неумеренно, что начинает терять свою остроту и выразительность.

А ведь богатство жизненного материала, находившегося в руках авторов, давало возможность сделать образный строй фильма многогранным. И там, где авторы, подчиняясь материалу, отступают от излюбленного приема, возникают подлинные находки. В кадре — улыбающийся человек, виновник большого человеческого горя. Увидев аппарат, он спешит скрыться. Но пленка, пропущенная в обратном направлении, пригвождает его к месту — и тогда мы снова видим, как омерзительна его улыбка.

В киноочерке значительно сильнее впечатляют эпизоды, снятые «в момент рождения», незаметно для нарушителей. А всякое хорошее движение души стыдливо. И когда мы видим на экране открытые русские лица дружинников, которые знают, что их снимают, мы ясно читаем в их глазах или смущение или притворное равнодушие. Это делает иногда менее убедительными публицистические сопоставления столь разноплановых героев повествования.

В фильме есть и другие недочеты — поверхностно, чисто внешними приемами рассказана история шофера Адама, ставшего из нарушителя закона активным дружинником; часто неудачен дикторский текст, почему-то написанный стихами. В размер строки иногда плохо ложится бытовая интонация, да и сами стихи — невысокого качества.

Однако после просмотра возникает отрадное впечатление: мы познакомились с настоящими людьми, которые не пройдут мимо плохого в нашей жизни.

Молодое, горячее стремление кинолюбителей внести своей, пусть несовершенной работой вклад в коллективные усилия нашего общества, строящего новый и прекрасный мир, — очень привлекает.

Другой фильм: на этот раз мы знакомимся со страстными любителями и пропагандистами подводного спорта. Это фильм «Над нами Японское море». В его авторский коллектив входят люди различных профессий: научные работники А. Мигдал и С. Капица, инженер А. Суетин, искусствовед О. Северцева. Все они более пяти лет занимаются подводным плаванием, достигнув в этом больших успехов: во время съемок О. Северцева без помощи дыхательных приборов ныряла на глубину до 12 метров, задерживая дыхание на 2 минуты (в настоящее время она снимается в главной «подводной» роли в одном из фильмов студии «Моснаучфильм»). И другая страсть объединила этих людей — кинолюбительство. Авторы создали интересный фильм, несмотря на трудные условия съемки: снимать приходилось при помощи самодельной камеры, для погружения которой в воду приходилось брать с собой авоську с 10 *кг.* камней. И вот создан фильм, увлекательно рассказывающий о подводном спорте и охоте. Он обладает и познавательной ценностью — мы знакомимся с флорой и фауной Японского моря, являемся свидетелями опасных встреч с осьминогом и безопасного знакомства подводных путешественников с рыбьим «детским садом», выплывшим на прогулку. Материал фильма настолько интересен, что после перемонтажа на студии «Моснаучфильм» он был выпущен в прокат.

Кинолюбительство делает интересные факты достоянием широкого зрителя. Благодаря кинолюбительству московские телезрители познакомились с путевыми очерками, снятыми во время гастролей Большого театра в США. Артисты ГАБТ Игнатов, Кашани и Радунский вели своего рода записные кинокнижки, в которые заносили все, что привлекало их внимание. Великолепны четкие силуэтные пейзажи Нью-Йорка, похожие на мосты трехэтажные шоссе, автомобильные кладбища. Вот жанровая сценка: торопливый завтрак служащих в сквере во время перерыва. Много и других интересных впечатлений «записано» актерами на пленку...

Разнообразные по жанру, интересные по материалу, эти фильмы — одно из проявлений все более широкого развития кинолюбительства в нашей стране. Еще на заре советского кинолюбительства, в начале двадцатых годов, самодеятельное кино черпало свои темы в жизни нашего общества, стремилось запечатлеть то новое, что входило в нашу жизнь (вспомним первые сюжеты: агитационные полеты крестьян на аэроплане и другие). Этой же общественной направленностью, стремлением активно вторгаться в жизнь, своим творчеством помогать в решении больших и малых задач, стоящих перед родным заводом, колхозом, городом, перед родной страной, характеризуются и лучшие любительские фильмы наших дней



Ю. Сергеев, В. Яковлев

Снова „УФА"

За последние годы на экранах западногерманских кинотеатров все чаще стали появляться фильмы, прямо или косвенно пропагандирующие реваншистские, шовинистические идеи—фильмы, отражающие политику боннского правительства, направленную на возрождение монополий и милитаризма, на усиление военного потенциала страны. В этих условиях западногерманская кинематография с ее широкими экономическими и техническими возможностями вновь приобретает важное значение как мощное средство идеологического воздействия. Будущее западногерманской кинопромышленности не может не волновать сейчас всех, кто заинтересован в сохранении мира между народами.

●

Впервые германская кинопромышленность стала играть важную роль в общественной жизни страны в период первой мировой войны. В те годы милитаристские круги Германии, развивая интенсивную пропагандистскую деятельность, признали ее серьезное политическое и экономическое значение. Кинопромышленность Германии тогда получила крупные заказы от военного министерства и значительную финансовую поддержку со стороны немецкого капитала.

Именно тогда, в годы первой мировой войны, в результате объединения двух немецких кинокомпаний—«Месстер» и «Унион»—с датской кинофирмой «Нордиск» немецким генеральным штабом и Круппом была создана новая кинокомпания «УФА» (Uniwersum Film A. G.), превратившаяся впоследствии в крупнейшую киномонополию.

Вся дальнейшая история германского киноконцерна «УФА»—это история взлетов и падений, история, в которой отразились этапы развития всей германской кинопромышленности.

Наиболее благоприятные обстоятельства для процветания киноконцерна «УФА» создавались, как правило, в период усиления монополий и роста милитаризации страны. Так произошло и в период подготовки фашистской Германии ко второй мировой войне.

Чтобы полностью овладеть этим мощным пропагандистским аппаратом, правительство фашистской Германии в 1937 году скупило 95 процентов акций киноконцерна «УФА», который к этому времени монополизировал почти всю германскую кинопромышленность и имел крупные капиталовложения во многих иностранных кинопредприятиях. Вторая мировая война привела гитлеровскую Германию к катастрофе, а ее кинопромышленность, как и другие отрасли экономики, оказалась разрушенной. После капитуляции предприятия концерна «УФА», расположенные на территории Западной Германии, были конфискованы и в течение последующих четырех лет находились под контролем оккупационных властей.

В первые послевоенные годы кинопромышленность Западной Германии оказалась почти полностью изолированной от внешнего рынка и представляла собой многочисленные разрозненные мелкие предприятия, восстановлению которых мешал огромный приток иностранных фильмов, и в первую очередь американских.

В 1950 году оккупационными властями был издан закон, предусматривающий декартелизацию «УФА». При этом имелось в виду, что имущество «УФА» будет публично распродано. Непосредственно ликвидацию имущества «УФА» должно было осуществить правительство ФРГ. Но боннские правящие круги в интересах западногерманских монополистов встали на путь затягивания декартелизации. Имуществом «УФА» по-прежнему управляли лица, которые находились во главе концерна в годы фашизма и были тесно связаны с финансовым капиталом. Лишь в 1953 году был принят западногерманский закон о ликвидации «УФА». Однако фактически ликвидационная комиссия приступила к распродаже имущества концерна лишь в 1956 году.

При распродаже развернулась борьба между группой, возглавляемой «Дейче Банк», и группой

западногерманских кинопромышленников, которая была связана с американскими кинокомпаниями. Несмотря на то, что связанная с американскими киномонополиями группа предложила бо́льшую сумму, чем группа, возглавляемая «Дейче Банк», предпочтение было отдано последней.

Покровительствуя возрождению монополий в кинопромышленности, западногерманское правительство в то же время активно вмешивается в деятельность многочисленных мелких кинокомпаний, финансовое положение большинства которых весьма непрочно. Именно этим обстоятельством и пользовалось правительство. Оно установило действовавшую до 1956 года так называемую систему «поручительства», в соответствии с которой государство гарантировало кредиты, предоставляемые банками кинокомпаниям. Таким путем боннское правительство получало возможность оказывать прямое давление на ту или иную кинофирму.

Примером подобного вмешательства могут служить съемки фильма «Штреземан». Стоимость его производства составляла 1,9 млн. марок. Из этой суммы 1,6 млн. было обеспечено государственной гарантией. Это дало возможность соответствующим правительственным учреждениям требовать внесения изменений в уже готовый сценарий, из-за чего начало съемок несколько раз откладывалось. Грубые действия боннских правительственных учреждений вызвали возмущение в среде западногерманских кинематографистов. Режиссер фильма Людвиг Бергер в знак протеста против вмешательства официальных кругов отказался от участия в постановке фильма. «До тех пор,—заявил Людвиг Бергер,—пока в Бонне придерживаются мнения, что финансирование фильма дает правительству право, невзирая на историческую правду и ее художественное воплощение, устанавливать, что может быть сказано и о чем не позволяется говорить, не может быть речи о духовной денацификации».

Около пятидесяти ныне действующих небольших производственных кинокомпаний оказались под контролем «УФА». Западная буржуазная печать высказывает предположение, что в ближайшие годы многие из этих компаний не выдержат конкуренции и будут полностью подчинены интересам концерна. Несколько лет назад в одном из своих выступлений генеральный директор «УФА» заявил: «Мы никогда не будем добиваться такого положения, чтобы «УФА» производила более 16—18 полнометражных фильмов в год». Но сегодня эти обещания забыты: в 1958 году концерном выпущено 26 полнометражных фильмов.

Западногерманские финансовые магнаты стремятся к господству не только на внутреннем рынке ФРГ, но и за его пределами.

В настоящее время около $^1/_4$ доходов концерна приходится на выручку от экспорта. Во многих странах доходы от экспорта уже превзошли довоенные. Наибольших успехов добилась «УФА» в Южной Америке. Так, в Бразилии западногерманские фильмы уже успешно конкурируют с американскими. «УФА» заключает контракты не только с прокатными фирмами, но и непосредственно с компаниями, владеющими кинотеатрами. С компаниями некоторых дальневосточных стран концерну удалось заключить трехгодичные контракты, по условиям которых последние обязуются принять к прокату от четырех до семи фильмов. Двухгодичные контракты с американскими компаниями обеспечивают «УФА» ежегодный прокат по меньшей мере шести фильмов.

Как известно, в марте 1957 года в Риме между шестью европейскими странами—ФРГ, Францией, Италией, Бельгией, Нидерландами и Люксембургом—был подписан договор о создании так называемого «Европейского экономического сообщества», который вступил в силу с 1 января 1958 года. Этот договор предусматривает создание «общего рынка» шести стран, в пределах которого в течение переходного периода в 12—15 лет предполагается отменить существующие между странами-участницами таможенные барьеры и количественные ограничения, а также создать единый внешний таможенный тариф по отношению к третьим странам. По замыслам его организаторов, «общий рынок» будет представлять собой единую экономическую территорию, в рамках которой будут свободно перемещаться товары, капиталы и рабочая сила. Естественно, что господствующее положение на «общем рынке» займут западногерманские монополии, так как Западная Германия обладает наиболее мощным экономическим потенциалом по сравнению с другими странами-участницами. Все это открывает широкие возможности для расширения экспансии западногерманских монополий в различных областях экономики, в том числе и в кинопромышленности.

На долю Западной Германии приходится около 30 процентов населения стран-участниц «общего рынка», более 41 процента кинотеатров, 39 процентов ежегодных посещений и 36 процентов общего производства фильмов. Таким образом, кинопромышленность Западной Германии уже сейчас имеет более прочные экономические позиции по сравнению с кинопромышленностью остальных стран-участниц «общего рынка».

Насколько важны внешние рынки для западногерманских киномонополий свидетельствует хотя бы тот факт, что затраты на производство западногерманского фильма средней стоимости могут

быть возмещены лишь в том случае, если 25 процентов его стоимости окупятся путем демонстрации этого фильма за границей.

Особенно большую опасность для будущего кинопромышленности стран «общего рынка» таят в себе статьи соглашения, предполагающие отменить государственные субсидии, которыми из-за своей финансовой слабости пользуется сейчас кинопромышленность таких, например, стран, как Франция и Италия. Отмена субсидий поставит кинематографистов этих стран в полную зависимость от финансового капитала и, следовательно, от западногерманских монополий.

Кинематография Западной Германии по своему художественному уровню в целом значительно ниже итальянской и французской. Лучшие произведения кинематографистов этих стран находят многочисленных зрителей во всем мире. Большинство же западногерманских фильмов не поднимается выше уровня, удовлетворяющего вкусы немецкого обывателя. Характерно, что в некоторых странах (например, во Франции) западногерманские кинопромышленники не могут воспользоваться даже предоставленными им контингентами на ввоз фильмов. В этих условиях основным средством борьбы западногерманских монополий за свое господство на европейском кинорынке будет, очевидно, проникновение западногерманского капитала в кинопромышленность стран-участниц «общего рынка». А это значит, что экономически более сильный партнер будет определять не только производственные и финансовые планы, но и идейно-художественную направленность кинопродукции.

Кроме того, большие надежды западногерманские киномагнаты возлагают на совместные постановки с французскими и итальянскими фирмами. Этот путь представляется им еще одной возможностью внедриться во французскую и итальянскую кинопромышленность. Эта перспектива вызывает законную тревогу в кругах творческих работников Франции и Италии, которые ясно понимают, что такое совместное производство неизбежно приведет к снижению уровня и потере национальных особенностей их искусства.

Фактические организаторы европейского «общего рынка», американские монополии попытаются, конечно, сохранить и в будущем свое преимущественное положение в этих странах. Американцы, например, настояли на оговорке, согласно которой договор о «Европейском кинематографическом сообществе» ни при каких обстоятельствах не может нарушить подписанное с ФРГ соглашение об импорте американских фильмов. Хотя французские и итальянские кинопромышленники, чтобы обеспечить более широкие возможности для экспорта своей продукции, настаивали на ограничении ввоза в Западную Германию американских фильмов, боннское правительство все же сохранило соглашение о неограниченном прокате американских картин в ФРГ. Президент ассоциации кинопрокатчиков ФРГ в своем выступлении открыто заявил, что американские фильмы по своему духу ближе немецкому зрителю, чем французские и итальянские, и что, если бы и произошло некоторое снижение количества американских фильмов, прокат итальянских и французских фильмов на западногерманских экранах не увеличился бы.

В целях укрепления своих позиций на европейском кинорынке западногерманские магнаты приступили к созданию в некоторых странах сети своих дочерних предприятий. По сообщению западногерманской газеты «Дейче Цейтунг», киноконцерн «УФА» организовал во Франции кинопрокатную фирму «УФА-Софрадис», которая имеет филиалы во всех крупнейших городах страны. В Голландии была создана аналогичная компания «УФА-Филмекс».

Возможно, что крупнейшие французские и итальянские монополии, стремясь сохранить свои прибыли, не посчитаются с интересами национального киноискусства и за счет разорения мелких независимых фирм пойдут на сговор с западногерманскими монополистами. Против такого предательства национального киноискусства решительно выступают прогрессивные силы итальянского и французского кино. Творческие работники кинематографии этих стран, которым дороги гуманные и демократические традиции искусства, поднимают свой голос против махинаций узкой группы финансовых магнатов.

Одновременно и в самой Западной Германии прогрессивные кинематографисты не складывают оружия перед наступающими силами монополистического капитала. Продолжая нелегкую борьбу за свою экономическую независимость, они создают фильмы, направленные против тех, кто пытается возродить реваншистские настроения, кто преступно играет судьбами мира. Одно из таких произведений—фильм Курта Гофмана «Мы—вундеркинды» (производство студии «Константин-фильм»)—было отмечено золотой медалью на Московском международном кинофестивале.

Нет сомнения в том, что прогрессивные силы кинематографии Франции, Италии и ФРГ сумеют дать отпор империалистическим планам западногерманских киномонополий и отстоят подлинно национальное киноискусство, лучшие произведения которого благодаря своим демократическим тенденциям и высоким художественным достоинствам завоевали признание зрителей во всем мире.

По страницам зарубежной печати

„Приятная жизнь“

Зрители многих стран мира знакомы с режиссером Федерико Феллини по картинам «Дорога» и «Ночи Кабирии». Новая работа Феллини «Приятная жизнь» вновь привлекла внимание общественности к творчеству этого интересного режиссера. Только за первую неделю в Риме фильм просмотрело свыше 12 млн. зрителей. Фильм дал рекордные кассовые сборы. В последние годы ни один фильм не вызывал в Италии такую бурю споров.

В Риме на обсуждении фильма, организованном по инициативе кружка имени Чарли Чаплина, присутствовало две тысячи человек. Подобные же обсуждения состоялись в Турине, Милане, Венеции, Триесте. В Турине потребовалось вмешательство полиции, чтобы сдержать напор огромной толпы желавших попасть в театр Кариньяно, где проходила встреча с Феллини. Большинство выступавших в ходе дискуссий благожелательно отнеслось к фильму, и только немногие решительно высказались против. В результате референдума, проведенного кружком имени Чарли Чаплина, новая работа Феллини была признана лучшим фильмом и награждена премией «Золотой Чаплин».

Агентство «Италия» собрало многочисленные высказывания о фильме различных по своим политическим взглядам людей. Вот некоторые из них.

Альберто Моравиа: «Приятная жизнь» — лучший фильм, который когда-либо создавал Феллини. Это один из важнейших и значительнейших фильмов, выпущенных за последние годы».

Карло Лидзани: «Я солидарен с Феллини. «Приятная жизнь» шокировала определенную часть итальянской буржуазии. Несомненно, это критика наших нравов и нашего общества. Фильм — выдающееся произведение искусства».

Драматург Дьего Фаббри, католик, сказал: «Я уверен, что «Приятная жизнь» — самое важное событие в культурной жизни за послевоенные годы. Нас охватывает ужас при виде галереи чудовищ, какими являются герои различных эпизодов «Приятной жизни», чудовищ, живущих рядом и не замечаемых нами. Шум, вызванный «Приятной жизнью», доказывает, что фильм попал в цель».

В то же время определенные элементы начали кампанию против Феллини, требуя изъятия фильма из проката.

Орган римских фашистов «Секоло д'Италия» характеризует «Приятную жизнь» как «фильм-покушение» на итальянскую буржуазию.

Миланская правая газета «Коррьере д'Информационе» заявляет: «Какую мораль можно извлечь из этого фильма? Что Рим — грязный хлев, так как там царят убожество, скука и порок?..»

Особенно неистовствует орган Ватикана «Оссерваторе Романо», назвавший фильм «мерзким» и «отвратительным» за то, что он «клеймит позором только представителей правящего класса» и якобы «оскорбляет святой город Рим».

Правые депутаты от христианско-демократической партии сделали запрос в парламенте, требуя от правительства снять фильм с экранов или вторично подвергнуть его цензуре.

Что же вызвало такую раздраженную реакцию представителей правящих кругов? Картины нравов аристократии и крупной буржуазии Италии, показанные в фильме.

Продолжительность демонстрации этого фильма — три часа. «Приятная жизнь» — подлинный калейдоскоп нравов и образов (в фильме участвует до ста персонажей). В центре фильма — Рим наших дней, его главная улица Виа Венето, где расположены фешенебельные бары, ночные клубы.

Фильм необычен по композиции: в нем нет единой сюжетной линии, нет завязки и развязки. Повествование строится на семи отдельных, почти не связанных эпизодах. Главный герой картины, вернее пассивный наблюдатель, Марчелло — журналист. Именно он знакомит зрителя с «приятной жизнью» в течение семи ночей. Здесь и разочаровавшаяся в жизни миллионерша, ищущая только любовных наслаждений; и американская кинозвезда, женщина с прекрасным телом и недоразвитым умом; и интеллигент, сходящий с ума и убивающий своих детей; и замок римских патрициев, где тление стен и мебели соразмерны упадку нравственному; здесь и фанатичная толпа, жаждущая чуда, и ночная оргия на вилле кинопродюсера.

На смену ночи приходит утро. Но и утро не вносит изменений в эту фантасмагорическую жизнь. В последнем эпизоде, когда участники оргии выходят утром на берег моря, они видят в рыбачьих сетях чудовищную гниющую рыбу, как бы символизирующую уродство их нечистой и бессмысленной жизни.

Феллини ничего не выдумал в своем фильме. Он показал реальные события, ситуации, персонажей, которые наполняют хронику светской жизни Италии.

Советский читатель помнит дело Вильмы Монтези, в котором были замешаны римские аристократы и даже члены правительства. Недавно в Милане была обнаружена организация, поставлявшая за соответствующую высокую плату «жриц свободной любви» из обеспеченных семей. Из газетных сообщений итальянские читатели узнали о четырех сицилийских монахах-капуцинах, которые шантажировали и грабили людей, пользуясь своим положением «духовных пастырей». Простые итальянцы имеют возможность ежедневно читать обо всех этих скандалах. Но сообщения хроники, переведенные на язык кино, становятся фактором огромной разоблачительной силы.

Вот почему реакционные силы выступили с такими бешеными нападками на Феллини, осмелившегося показать маразм правящих кругов Италии. Вот почему его фильм стал важным событием не только культурной, но и политической жизни страны.

Феллини — католик по своим убеждениям. По его собственному признанию, замысел фильма был скромным и ограниченным. Феллини даже был напуган политическим резонансом, вызванным его фильмом. Конечно, можно было бы пойти и дальше в изображении капиталистического общества, исследуя его классовую природу с иных позиций. Но заслуга Феллини в том, что он, по существу, первым в итальянском кино выступил с разоблачением язв и пороков правящей верхушки Италии. И хотя в фильме сильны элементы натурализма, мотивы экзистенциалистской философии, «Приятная жизнь» получила большой общественный резонанс. Как пишет известный итальянский кинокритик Уго Казираги, «фильм произведет на зрителей впечатление, подобное сильному и целительному шоку. И все почувствуют, какой страшный мертвый груз давит на итальянское общество».

И. ЩЕКИНА

Из редакционной почты

С большим письмом обратилась в редакцию монтажница Московского машиностроительного завода С. Веретельникова. Подробно анализируя два новых фильма, посвященных людям советской деревни, – «Неоплаченный долг» и «В степной тиши», тов. Веретельникова отдает предпочтение последнему. «Фильм «В степной тиши»,— пишет она, — очень взволновал меня. После просмотра кинокартины я даже пожалела, что не пошла учиться на агронома. Какая это интересная, плодотворная работа!»

Автор письма ставит перед кинематографистами вполне резонный вопрос: почему до сих пор на экранах нет правдивого, хорошего фильма о передовых рабочих—членах бригад коммунистического труда? «Почему,—пишет тов. Веретельникова,— работники кино предпочитают показывать на экранах хулиганов, которых изо всех сил старается перевоспитать коллектив? Причем еще ни в одном фильме не показана настоящая сила коллектива».

●

Читатель нашего журнала Рашид Бекбулатов (г. Казань) пишет: «Меня, как и всех советских людей, волнуют подвиги Юлиуса Фучика и Мусы Джалиля. Нашим кинематографистам надо создать фильмы, посвященные этим героям». Тов. Бекбулатов считает, что внимания киномастеров заслуживают также героическая жизнь генерала Карбышева или беспримерный по смелости побег из плена на вражеском самолете летчика Девятаева.

И еще одну важную тему предлагает Р. Бекбулатов—рассказать языком киноискусства о жизни талантливого поэта Габдуллы Тукая, певца дружбы русского и татарского народов.

●

«За «Иванну» спасибо, товарищи киевляне!»— так озаглавил свое письмо в редакцию А. Попович из Ужгорода (Закарпатская область). Тов. Попович, работник кинопроката, сообщает о большом успехе картины у зрителей Ужгорода. Причина этого успеха—в правдивости фильма, в актуальности антирелигиозной темы.

«Мы надеемся,—заканчивает тов. Попович,—что в дальнейшем подобные фильмы все чаще будут появляться на наших экранах».

●

Интересное письмо прислал в редакцию техник-строитель из г. Калинина Н. Давыдов. Подробно разобрав недостатки нового фильма студии «Беларусьфильм» «Любовью надо дорожить», Н. Давыдов подчеркивает, что авторы сценария поверхностно решили большую, серьезную тему.

Тов. Давыдов в связи с этим отмечает и неудачи, постигшие участвующих в фильме актеров, упрекает талантливого артиста Константина Сорокина в том, что он согласился играть роль, совершенно несвойственную характеру его дарования.

Автор письма касается также вопроса о рецензировании фильмов в местной печати: «Местные газеты очень редко пишут о демонстрирующихся в районе фильмах. Если и встречаются рецензии, то только о крупном фильме, пользовавшемся успехом. А для плохих—газетные полосы закрыты, ибо почему-то считают, что их должны рецензировать только специальные искусствоведческие органы печати».

●

Н. Куберская (г. Нижний Тагил) присоединяется к положительной оценке фильма-оперы «Евгений Онегин», данной в статье Б. Ярустовского «Возможности кинооперы» («Искусство кино», 1959, № 7). Свое письмо Н. Куберская посвящает анализу воплощения на экране образа Татьяны молодой артисткой Ариадной Шенгелая: «Пушкинская Татьяна, Татьяна Чайковского... смотрит на нас с экрана и поражает нас своей жизненностью в образе, созданном артисткой Шенгелая. Особенно хороша она в первой половине кинооперы».

●

Военнослужащий И. Аксенов высказывает ряд верных критических замечаний о фильме «Первый день мира». Он отмечает досадную схематичность некоторых образов, композиционную рыхлость картины.

●

Читатели Н. Горский (г. Москва) и А. Садомсков (г. Уральск, Казахская ССР) в своих письмах подробно анализируют фильм «Василий Суриков», выпущенный киностудией «Мосфильм».

Тов. Горский прав, когда пишет, что в фильме, посвященном жизни писателя или художника, можно и нужно образно раскрывать процесс творчества, но трудно с ним согласиться, что этого добились создатели нового фильма.

По стечению обстоятельств ему как бы отвечает киномеханик тов. Садомсков, считающий фильм «Василий Суриков» лишь бледной иллюстрацией к биографии великого художника. Хотя это первый фильм о жизни художника, штампы и банальные решения перекочевали в него из биографических фильмов о композиторах, полководцах, ученых. Неудачное решение, по мнению А. Садомскова, получила сюжетная линия, которая могла стать интересной основой картины,—конфликт Сурикова с Луневым, даровитым художником, ушедшим от борьбы за прогрессивное, самобытное искусство.



1930 год

«Мы расскажем вам о новой Туркмении и о трудной борьбе за жизнь, за воду, за землю в городке, брошенном в пески»—так сценарист Сергей Ермолинский писал о фильме «Земля жаждет», над которым он работал тридцать лет назад совместно с режиссером Юлием Райзманом и оператором Леонидом Косматовым. Это была их третья совместная картина.

Долгой экспозицией начинается «Земля жаждет». Мы видим песок, и песок, и песок... и развалины. Когда-то здесь была вода. Здесь были богатые города. Но орды завоевателей прошли по этим дорогам. Была вода... Теперь ее нет—есть песок, и есть бурая жижа, в поисках которой люди закапываются в землю все глубже и глубже. И вдруг мы видим сады. Это мираж? Нет, это сады старейшего в роде Аман-Дурды-бая, и верблюды тоже старейшего в роде Аман-Дурды-бая, и все его, потому что вода есть только у старейшего в роде Аман-Дурды-бая.

Так, как будто бы исподволь, проявляется социальная тема картины, чтобы не исчезнуть уже до последнего кадра.

Пятеро комсомольцев, которые приезжают в аул, чтобы взорвать древние, священные холмы Тимура и проложить путь воде, нарушают веками, обычаями и богатством установленный порядок. «Приказ голов не вешать, а смотреть вперед!»—поют они. Новая жизнь приходит в аул. Но приходит не так уж легко. Бай умело пользуется предрассудками местных жителей. Авторы фильма не пытаются уменьшить серьезность этой борьбы, и именно поэтому в сюжете фильма создается напряженная драматическая коллизия.

Картина снималась немой, лишь год спустя она была озвучена. Но и в немом варианте звук как бы слышался с экрана. Один из рецензентов того времени писал: «В гул разбушевавшейся пустыни врезался рев взорвавшихся скал и шум воды, ринувшейся в высохшее русло». И это в немом фильме!

Фильм построен на контрастах. Мы видим в его драматургических, режиссерских и операторских решениях изможденных бедняков и цветущие сады богатого бая; слепой певец-бахши поет про сады, которыми покроется его родная земля, про то, как арыки наполнятся неиссякающей водой, а в следующем кадре плачет женщина, и мы вспоминаем начало фильма—плачущего от голода ребенка и высохшую материнскую грудь. Даже вода, обыкновенная вода, снята Косматовым в ключе драматургического замысла. Это грязная вода бедняков, это спокойно-ленивая «самоуверенная» вода богатого бая... Это, наконец, стремительная, свежая, чистая вода, пришедшая из-за взорванных холмов. Разнообразно снятая, она как бы несет с экрана победную песню.



Ю. Райзман и Л. Косматов на съемках фильма «Земля жаждет»

Все в фильме подчинено воде, и даже характеры людей Райзман раскрывает через пустячную, казалось бы, деталь, тоже связанную с водой... Девушка Джемал приносит воду работающим у холмов комсомольцам. И вот один из них смотрит только на девушку, а вода льется из кружки на песок. Второй глядит на девушку, но одновременно утоляет жажду. Третий выпивает воду одним залпом, почти не отрываясь от окуляра геодезической трубки.

«Каждая пустыня имеет свое будущее»—этой восточной пословицей начинался фильм «Земля жаждет». И вот будущее выжженной туркменской пустыни стало настоящим. И хотя, может быть, потускнела пленка, на которой снимался фильм, все же этот рассказ не отошел в прошлое, потому что в нем есть большое дыхание и далекий прицел.

С. Шустер

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Неотправленное письмо» (по мотивам одноименного рассказа В. Осипова), 10 ч.

Авторы сценария: Г. Колтунов, В. Осипов, В. Розов; постановщик М. Калатозов; главный оператор С. Урусевский; операторы: Ю. Зубов, П. Терпсихоров; режиссер Б. Фридман; художник Д. Виницкий; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Попов.

В ролях: Сабинин—И. Смоктуновский, Таня—Т. Самойлова, Андрей—В. Ливанов, Сергей—Е. Урбанский, Вера—Г. Кожакина.

•

«Яша Топорков», 8 ч.

Авторы сценария: Г. и Л. Кокины; режиссер Е. Карелов; оператор Э. Савельева; художники: И. Пластинкин, М. Корякин; композитор М. Вайнберг; звукооператор Л. Беневольская. Комбинированные съемки: оператор Г. Зайцев; художник С. Зябликов.

В ролях: Яша Топорков—С. Хитров, Мариша—Н. Магер, Сиух—Н. Крючков, Герман—В. Зубков, Тася—Л. Смирнова, дед «Пчела»—Н. Новлянский, Мирзоян—Ф. Довлатян, Дима—Н. Сморчков, Игорь—В. Маркин, Петя—А. Кожевников, Саша—Е. Кудряшев, следователь—Б. Кордунов, главный инженер—П. Любешкин, инженер—П. Соболевский, Проша—Ю. Никулин, жена Проши—В. Владимирова.

В эпизодах: Б. Битюков, З. Исаева, А. Кузнецов, А. Мачерет, Е. Максимова, А. Нищенкин, М. Соболевская.

КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» (СССР)—«АЛЬКАМ-ФИЛЬМ» и «ФРАНКО-ЛОНДОН-ФИЛЬМ» (Франция)

«Нормандия - Неман», 12 ч.

Авторы сценария: Шарль Спаак, Эльза Триоле, Константин Симонов; режиссер-постановщик Жан Древиль; режиссер Д. Вятич-Бережных; главный оператор Жак Натто; художник А. Пархоменко; композитор Р. Щедрин; звукооператор Б. Вольский; оператор Жан Лалье; воздушные съемки Е. Лозовского. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник А. Клименко.

В ролях: генерал Комаров—В. Доронин, полковник Синицын—Н. Лебедев, инженер-капитан Сарьян—В. Бамдас, лейтенант Зыков—В. Гусев, капитан Тарасенко—Н. Рыбников, старшина Иванов—Ю. Медведев, командиры эскадрильи «Нормандия»: майор Марселен—Марк Кассо, майор Флавье—Жан-Клод Мишель; летчики эскадрильи «Нормандия»: Бенуа—Жорж Ривьер, Де Вильмон—Ролан Менар, Шардон—Пьер Трабо, Леметр—Джанни Эспозито, Коллен—Жак Ришар, Де Буасси—Жан Убе, Ле Ген—Жерар Дарье, Де Лирон—Жерар Бюр, Дюпон—Андрей Уманский, Перье—Жак Бернар, доктор—Ролан Шалос, Кастор—Николай Батай. Текст читают: А. Хмара, В. Чаева.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Поднятая целина» (вторая серия), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Ю. Лукин, Ф. Шахмагонов; постановщик А. Иванов; главный оператор В. Фастович; режиссер В. Степанов; художник Н. Суворов; композитор О. Каравайчук; звукооператор Г. Салье; оператор Л. Александров.

В ролях: Давыдов—П. Чернов, Нагульнов—Е. Матвеев, Разметнов—Ф. Шмаков, Щукарь—В. Дорофеев, Лушка—Л. Хитяева, Половцев—П. Глебов, Островнов—В. Чекмарев, Майданников—И. Кутянский, Банник—Л. Кмит, Тимофей Рваный—О. Ярошенко.

В эпизодах: З. Александрова, А. Афанасьев, Н. Баженов, В. Васильев, В. Волчик, Л. Гурова, М. Дубрава, И. Дмитриев, Л. Егорова, Н. Крюков, Н. Кашлаков, Шурик Крамсков, Н. Кочановская, И. Кузин, Г. Мочалов, Г. Муковозов, К. Петрова, Е. Тяпкина, И. Щепетнов

«Гущак из Рио-де-Жанейро», 6 ч.

Автор сценария А. Минчковский; режиссер-постановщик А. Штаден; оператор А. Назаров; художник В. Улитко; режиссер А. Соколов; композитор Н: Червинский; текст песен Н. Глейзарова; звукооператор А. Беккер. Комбинированные съемки: операторы: Г. Сенотов. А. Завьялов.

В ролях: Гущак Роман Лукич—В. Соколовский, Анна, его дочь—Е. Неверовская, директор совхоза—А. Курхин, Семен—А. Суснин, Макушко—Н. Шутько, Дарья Филипповна—А. Павлычева, Лена—Д. Столбова, Антон—В. Терехов, доктор—А. Горянская.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Олекса Довбуш», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Дмитерко, В. Иванов; режиссер - постановщик В. Иванов; оператор В. Ильенко; художник В. Мигулько; режиссеры: А. Буковский, Н. Рыльский; композитор В. Гомоляка; звукооператор И. Илюшек.

В ролях: Олекса Довбуш—А. Кочетков, Маричка—Н. Наум, Юзеф—О. Борисов, казак Михайло—Г. Тесля, Варцаба—М Муравь-

ев, немой — С. Лиходенко, Весельчук — Я. Чуперчук, Шумей — М. Чернов, Клям — А. Короткевич, Яблонский — М. Перцовский, Яблонская — Н. Чередниченко, Пшеремский — Д. Милютенко, Штефан — Я. Геляс, Мацек — В. Болеславский, Гетман — Ю. Лавров, поп — А. Короткевич.

В эпизодах: А. Михневич, А. Гумбург, Н. Кандыба, Д. Бабяк, Гена Ляшковский, И. Гузиков, П. Вескляров и другие.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Хмурый Вангур», 9 ч.

Автор сценария О. Коряков; постановщик А. Дудоров; режиссер М. Богородицкий; главный оператор И. Артюхов; оператор Р. Рувинов; художник В. Расторгуев; композитор К. Тимофеев, текст песен П. Градова; звукооператор В. Чулков. Комбинированные съемки: оператор С. Кисель; художник В. Грачев.

В ролях: Пушкарев — П. Шпрингфельд, Николай — А. Торопов, Юра — В. Курков, Наташа — И. Арепина, Кузьминых — К. Барташевич, Михаил Куриков — Н. Гайнуллин, Василий Куриков — Р. Муратов, Степан — А. Гречаный.

В эпизодах: Д. Дальский, З. Новоструева.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Мечты сбываются», 10 ч., цветной.

Автор сценария Н. Таубе; режиссер-постановщик М. Винярский; оператор Ф. Сильченко; художники: Ю. Богатыренко, М. Заяц; композитор А. Филипенко; текст песен И. Радченко; звукооператор В. Курганский; режиссер Н. Калачев.

В ролях: Ильченко — А. Попов, Лещук — Б. Чирков, Лидия и Анна — Т. Пилецкая, Берест — Л. Золотухин, Ольга — Р. Балашова, Саша — П. Каглаков, Алимбеков — И. Кузнецов, Коршунов — В. Данченко, Лещинский — В. Балашов, мастер — И. Мыльный, профессор — Д. Иванов, Юрий — В. Савельев, жена Лещука — В. Франчук.

●

«Черноморочка», 8 ч., цветной.

Автор сценария Е. Помещиков; режиссер-постановщик А. Коренев; операторы: В. Симбирцев, Р. Василевский; художник В. Зачиняев; режиссер В. Кошурин; композитор О. Сандлер; текст песен: Л. Забашты, А. Малышко, Н. Сома; звукооператор Б. Морозевич.

В ролях: Софийка — С. Живанкова, Вася Гордиенко — В. Земляникин, Палянычка — К. Кульчицкий, Юрко Фарасюк — О. Борисов, старшина Бодяга — Д. Франько, Одарка — Д. Смирнова, Петро — Ю. Сарычев, Карпо Иванович — Н. Яковченко, Омельский — С. Мартинсон, певица — Т. Носова.

В эпизодах: Э. Геллер, В. Шульгин, А. Максимова, Н. Коренева, В. Проклов, Е. Моргунов, М. Демина, Е. Оршулович, И. Петрин, В. Иванов.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Любой ценой», 9 ч.

Автор сценария и постановщик А. Слесаренко; операторы: В. Захарчук, С. Лисецкий; режиссер Н. Мащенко; художник П. Максименко; композитор И. Шамо; текст песен Д. Луценко; звукооператор В. Силаев.

В ролях: Витя Остапенко — Вова Силуянов, Шура Гончар — Витя Адеев, мать Шуры — А. Войцик, Степан Андреевич — П. Усовниченко, Вера Васильевна — О. Жизнева, Швальдер — В. Кенигсон, Фриц — В. Пицек, Карл — А. Файт, разведчик — Ю. Прокопенко, Приходько — М. Орлов, капитан — И. Савкин, Пчелкин — С. Петров, член военного совета — Г. Плужник.

В эпизодах: Е. Егорова, П. Вескляров, В. Грудинин, Т. Литвиненко, В. Лобанов, Г. Токадзе, П. Олифиренко, В. Павловский, В. Волков, Д. Капка, С. Шварцзойд, В. Рудин, Д. Костенко.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Человек меняет кожу» (по мотивам романа Бруно Ясенского), вторая серия, 8 ч.

Авторы сценария: Д. Василиу, Л. Рутицкий; режиссер-постановщик Р. Перельштейн; оператор М. Каплан; режиссер В. Ойгензихт; художник Ю. Волчанецкий; композиторы: Ш. Сайфиддинов, А. Пирумов; текст песен А. Амин-Зода; звукооператор В. Попов.

В ролях: Уртабаев — Г. Завкибеков, Синицын — С. Столяров, Морозов — С. Голованов, Комаренко — В. Емельянов, Ходжияров — А. Бурханов, Карим — Д. Саидмурадов, Полозова — И. Извицкая, мистер Кларк — С. Курилов, мистер Мурри — Б. Виноградов, Синицына — Н. Медведева, Савельич — П Волков, партследователь — Н. Волчков, Фаткула — А. Касымов, Тарелкин — Ю. Киреев, нач. пристани — Б. Шлихтинг.

●

«Сыну пора жениться», 9 ч.

Автор сценария Ш. Киямов; режиссер-постановщик Тахир Сабиров; оператор Р. Никитин; художник А. Вагичев; композиторы: А. Шахиди, Ю. Тер-Осипов; текст песен: А. Шукухи, Г. Регистана; звукооператор В. Костельцев; режиссер С. Харламов.

В ролях: Азам — Джахон Саидмурадов, Каримака — Асли Бурханов, тетушка Ханифа — Гульчехра Бакаева, Хайри — Диларом Джурбаева, Зебо (1-я) — Дильбар Касымова, Зебо (2-я) — Розия Акобирова, парикмахер — С. Сагдиев, клиент — Х. Таиров, старуха — Н. Мамонова, Саида-Боху — С. Туйбаева, милиционер — Е. Ашурмамадов, Сайфи — Марат Арипов.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Колыбельная», 10 ч.

Авторы сценария: А. Зак, И. Кузнецов; режиссер-постановщик М. Калик; главный оператор В. Дербенев; художники: С. Булгаков, А. Роман; режиссер А. Матвеев; оператор Д. Моторный; композитор Д. Федов; текст песен: М. Соболь, А. Конунов; звукооператор В. Лаврик.

В ролях: Лосев — Н. Тимофеев, Аурика — В. Лепко, Аурика-девочка — Лида Пигуренко, Аурика старшая — Л. Черновал, Павел — В. Четвериков, сержант Михеев — Ю. Соловьев, Георге Нистряну — К. Крамарчук, Нику — Шура Кузнецов, архивариус — М. Трояновский, Андрей Петряну — В. Заманский, Левка — Л. Круглый, Ольга — К. Савинова, Демушкин — В. Ратомский, Анфиса — К. Половикова, Михаил Яковлевич — Е. Тетерин, Екатерина Борисовна — А. Войцик, Зинаида Васильевна — Т. Гурецкая, Ната — С. Светличная.

В эпизодах: И. Радченко, Е. Шутов, Е. Измайлова, И. Седых, Л. Поповченко, Н. Краснощеков, И. Колин, Н. Зайцев, К. Козленкова, В. Маркин, Б. Соколов, В. Щелоков, В. Кузнецова и другие.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Илзе» (по роману Анны Броделе «Кровью сердца»), 9 ч.

Автор сценария Анна Броделе; режиссер Роландс Калныньш; оператор Марис Рудзитис; художник Х. Ликумс; композитор М. Башс; звукооператор Г. Коротеев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Илзе — Маргарита Жигунова (дублирует Д. Столярская), Рудис — Эдуардс Павулс (В. Трошин), Марта — Л. Фреймане (Н. Никитина), Рутиньш — Р. Мустале (В. Емельянов), Андрейс — И. Бебришс (А. Игнатьев), Дегснис — И. Лусенс (К. Тыртов), Кристине — В. Лиепиня (Е. Максимова), Петерис — Г. Плаценс (В. Тягушев), Стемпс — П. Клетниекс (В. Соловьев), Ериниете — Е. Берзиня (В. Телегина).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Золотое перышко» (по мотивам итальянской сказки), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Степанов; режиссеры: О. Ходатаева, Л. Аристов; художники-постановщики: П. Саркисян, К. Карпов; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Е. Хлудова, В. Пекарь, В. Попов, М. Восканьянц, В. Кушнерев, В. Крумин, К. Чикин, Т. Таранович, В. Балашов, А. Петров, В. Шевцов, Г. Баринова; художники-декораторы: И. Светлица, В. Валерьянова, Е. Танненберг, И. Троянова.

●

«Старик Перекати-поле», 1 ч., цветной.

Автор сценария Л. Белокуров, при участии А. Белекова; режиссер Н. Федоров; художник-постановщик М. Рудаченко; оператор Н. Климова; композитор Ю. Левитин; звукооператор Н. Прилуцкий; художники - мультипликаторы: В. Рябчиков, В. Лихачев, Л. Резцова, Т. Федорова, Б. Бутаков, Е. Комова, В. Котеночкин, К. Чикин, О. Столбова.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Мелодии Бразилии» (фильм-концерт), 8 ч.

Автор сценария и режиссер Фахри Мустафаев; операторы: Григорий Мозер, Марк Волынец; художники: В. Челышев, Ю. Миловский; звукооператоры: В. Зосимович, Г. Брагинский. Комбинированные съемки: Л. Акимов.

Исполнители: артисты радио, телевидения и кино Бразилии: Нора Ней, Долорес Дуран, Мария Элена Рапозо, Жоржи Гоуларт, Пауло Моура, Милтон Коста; Бразильский ансамбль «Форроупилья» в составе: Эстрелы да Алва Лопес да Кастро, Данило Витал да Кастро, Тассо Жозе Банжела, Ины Банхел, Альфео де Азевадо; Бразильский септет в составе: Пауло Моура, Жоана Луиса, Педро Луиса Асиса, Милтона Коста, Марио Барона, Карлоса Альберто, Кастильо Соуза, Элиаса Ферейро. Ведущие: Эсланда Гранат, Татьяна Микерина. Текст читает Г. Рахманов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Повесть о деревне Любао», 9 ч.

Производство киностудии имени 1 августа, КНР.

Авторы сценария: Ши Янь, Хуан Цзунцзян; режиссер Ван Пин; оператор Цао Цзинь-юнь; художник Гуан Хун-ле; музыка Гао Жу-синь; звукооператор Ли Янь.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: помощник командира отделения Ли Цзинь—Ляо Ю-ко (дублирует М. Глузский), политрук—Сюй Линь-гэ (Б. Кордунов), Тянь Юй-линь—Эр Мэй-цзы (Н. Зорская), Тянь Лао-тоу—Кан Тянь-шэн (Н. Граббе), Сяо Ню—Чэнь Дун-тан (Р. Макагонова), командир 4-го отделения—Вань Цзюнь (Ю. Боголюбов), Ма Сяо-бао—Чжан Кэ-фан (Н. Сморчков), Хэ Цзянь-бяо—Чжан Чжан (П. Соболевский), командир роты—Сун Цинь-сянь (Р. Муратов), Ван—У Лянь-сян (Е. Тетерин), Лю Ху-цзы—Мо Янь (О. Голубицкий).

●

«Смелый, как тигр», 9 ч.

Производство киностудии имени 1 августа, КНР.

Автор сценария Дин И-сань; режиссер Янь Цзи-чжоу; оператор Цзян Ши, художник Гоу Хун-ле; композитор Гао Жу-синь; звукооператор Ли Боцзян.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Цзэн Тай—Юй Ян (дублирует Л. Фричинский), Гэн Хао—Чжан Юн-шоу (Ф. Яворский), комиссар Ма—Ли По (А. Алексеев), Ли Хан-гуан—Фан Хуэй (Б. Баташов), Ли Юэ-гуй—Ху Минин (Н. Самсонова), А Лань—Ван Сяо-тан (Д. Столярская).

●

«Волшебные звуки», 2 ч.

Производство киностудии мультипликационных фильмов «Загреб-фильм», Югославия.

Автор сценария А. Лушичич; режиссер Д. Вукотич; оператор Ф. Бис; художники: А. Маркс, В. Ютриша, З. Ргрич; композитор В. Краус; звукооператор К. Гридер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин.

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

А00161. Подписано к печати 20/V 1960 года

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,77).

Учетно-издательских листов 17. Тираж 20.770 экз. Зак. 245

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза

Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

БОЛЕЕ ДВУХСОТ КИНОПЛАКАТОВ БЫЛО ПРЕДСТАВЛЕНО НА ВЫСТАВКЕ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ КИНО, ОРГАНИЗОВАННОЙ «РЕКЛАМФИЛЬМОМ». ЭТО БЫЛ ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ ХУДОЖНИКОВ КИНОПЛАКАТА ЗА ДВА ГОДА.

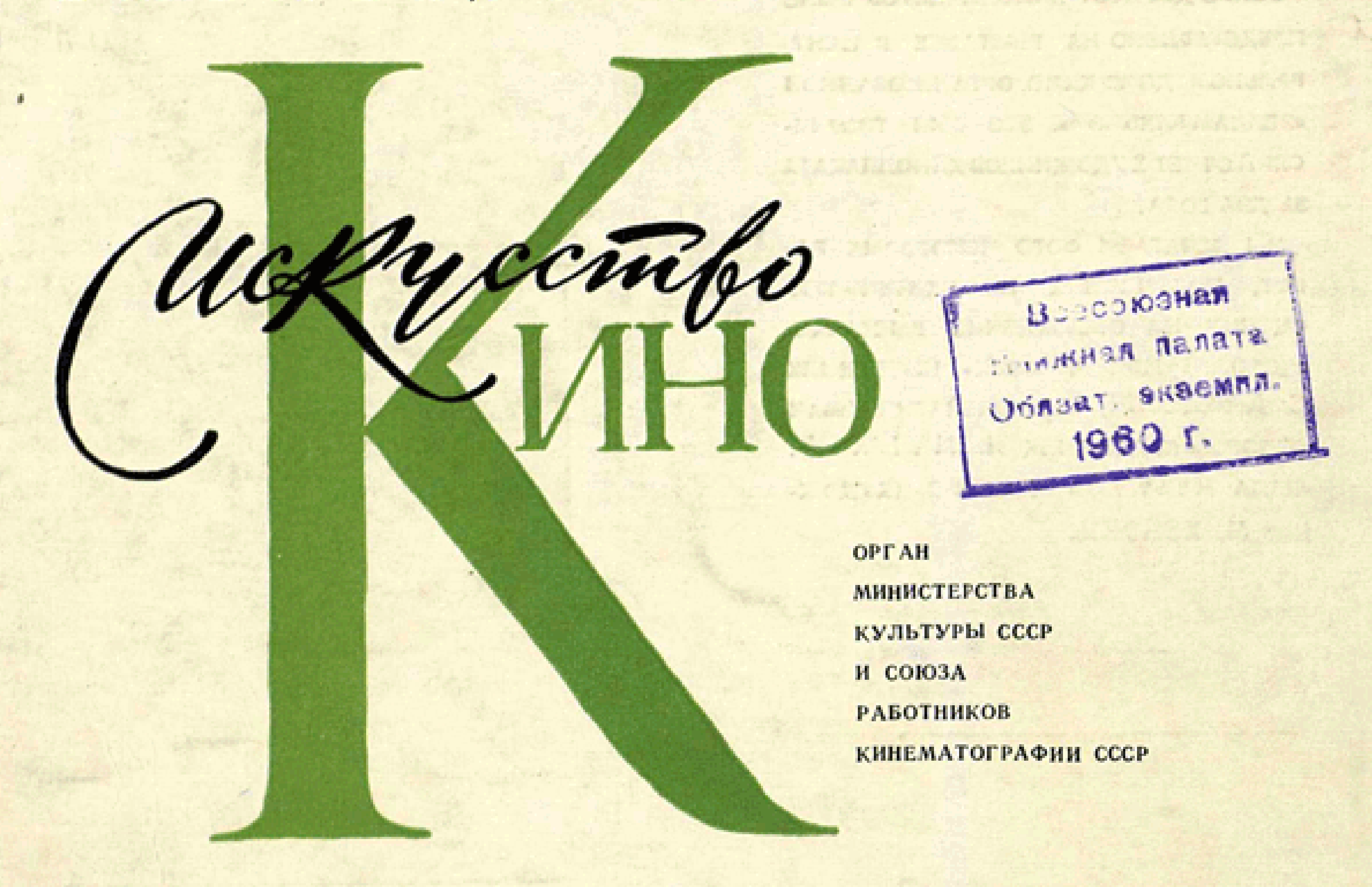
МЫ ПЕЧАТАЕМ ФОТО НЕКОТОРЫХ РАБОТ, ПОЛУЧИВШИХ ПОЛОЖИТЕЛЬНУЮ ОЦЕНКУ НА ОБСУЖДЕНИИ ВЫСТАВКИ: «ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК» (ХУДОЖНИК С. ДАЦКЕВИЧ), «ПЕРВОПЕЧАТНИК ИВАН ФЕДОРОВ» (ХУДОЖНИК Я. МАНУХИН), «ПАПА, МАМА, МОЯ ЖЕНА И Я» (ХУДОЖНИК М. ХЕЙФИЦ.







ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».